GRUNDRISS

DER

KUNSTGESCHICHTE.

GRUNDRISS

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

WILHELM LÜBKE.

Elfte durchgesehene Auflage.

Zweiter Band.

Mit 309 Holzschnitt-Illustrationen.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT (PAUL NEFF).
1892.

Hofbuchdruckerei Greiner & Pfeiffer, Stuttgart.

Inhalt.

Zweiter Band.

DRITTES BUCH.

Die Kunst des Mittelalters.

Viertes Kapitel. Der gothische Styl.

1. Charakter der gothischen Epoche S. 1.
2. Die gothische Architektur. 1. Das System S. 3. — B. Die äussere Verbreitung. — Frankreich S. 16. — Die Niederlande S. 21. — Deutschland S. 23. — England und Skandinavien S. 37. — Italien S. 45. — Spanien und Portugal S. 52.
3. Die gothische Bildnerei und Malerei. A. Inhalt und Form S. 55. — B. Geschichtliche Entwicklung. Im Norden S. 57. — In Italien S. 76.

VIERTES BUCH.

Die Kunst der neueren Zeit.

Erstes Kapitel. Allgemeine Charakteristik der neueren Kunst. S. 95.

Zweites Kapitel. Die moderne Architektur.

A. In Italien S. 101. — Erste Periode: Frührenaissance S. 102. Zweite Periode: Hochrenaissance S. 111. — Dritte Periode: Barockstyl S. 122.

B. In den übrigen Ländern S. 124. — Frankreich S. 124. — Spanien S. 128. — Niederlande S. 129. — Dänemark S. 129. — England S. 130. — Deutschland S. 130.

Drittes Kapitel. Die bildende Kunst Italiens im 15. Jahrhundert.

1. Die Bildnerei S. 139. — A. Die Schulen Toskana's S. 140. — B. Die Schulen Ober- und Unter-Italiens S. 148.
2. Die Malerei S. 152. — A. Die toskanische Schule S. 153. — B. Die Schulen Oberitaliens S. 167. — C. Die umbrische Schule S. 180. — D. Die Schule von Neapel S. 185.

Viertes Kapitel. Die bildende Kunst Italiens im 16. Jahrhundert.

1. Die Bildnerei S. 186. — A. Florentiner Meister S. 187. — B. Oberitalienische Meister S. 197. — C. Nachahmer Michelangelo's S. 200.
2. Die Malerei S. 201. — A. Lionardo da Vinci und seine Schule S. 202. — B. Michelangelo und seine Nachfolger S. 215. — C. Die übrigen Meister von Florenz S. 223. — D. Rafael und seine Schule S. 229. — E. Correggio und seine Schule S. 249. — F. Die Venezianer. S. 256.

Fünftes Kapitel. Die nordische bildende Kunst im 15. und 16. Jahrhundert.

1. Die Bildnerei S. 274. — A. In Deutschland S. 276. — Die Holzschnitzerei S. 276. Steinsculptur S. 280. — Erzarbeiten S. 286. — B. In Frankreich, den Niederlanden, Spanien und England S. 293.
2. Die Malerei S. 298. — A. Die niederländischen Schulen S. 300. — B. die deutschen Schulen S. 324. — C. Französische und spanische Maler S. 369.

Sechstes Kapitel. Die bildende Kunst im 17. und 18. Jahrhundert.

1. Die Bildnerei S. 372.
2. Die Malerei S. 378. — A. Italienische Historienmalerei S. 379. — B. Spanische Malerei S. 386. — C. Niederländische Historienmalerei S. 396. — D. Deutsche, französische und englische Malerei S. 413. — E. Nordische Genremalerei S. 416. — F. Landschaft, Thierstück, Blumenstück und Stillleben S. 427. — In Italien S. 428. — In den Niederlanden. S. 431.

Siebentes Kapitel. Die Kunst im 19. Jahrhundert. S. 438.

Architektur S. 440. — Bildnerei S. 445. — Malerei S. 452.

DRITTES BUCH.

VIERTES KAPITEL.

Der gothische Styl.

1. Charakter der gothischen Epoche.

In der letzten Epoche des romanischen Styles sahen wir eine geistige Bewegung sich vorbereiten und immer breiter sich entfalten, die aus dem strengen Kreise der Ueberlieferung zu neuen freieren Formen zu gelangen strebte. Nachdem der germanische Geist sich die christliche Tradition und die antiken Bildungsgesetze assimilirt hatte, musste wohl seine eigene Selbständigkeit sich immer kühner entwickeln und in originalen Formen zum Ausdruck kommen. Wohl hielt eine Zeit lang die Strenge hierarchischer Tradition diese freieren Regungen in Banden, und das priesterliche Gesetz im Gewande antiker Ueberlieferung beherrschte alle Aeusserungen des Lebens. Aber einmal erwacht und seine eigene Kraft empfindend, liess der germanische Freiheitsdrang sich nicht ferner fesseln, durchbrach die Strenge der Tradition und gab dem Leben und der Kunst eine neue Wendung.

Dieser Umschwung macht sich um den Beginn des 13. Jahrhunderts zuerst mit Nachdruck geltend, aber er kommt nicht überall mit gleicher Entschiedenheit und Schnelligkeit zum Durchbruch. So lange es gegolten hatte, die christliche und antike Ueberlieferung dem germanischen Geiste einzuimpfen, war Deutschland, ohnehin unter der Herrschaft kräftiger Kaiser an der Spitze der europäischen Verhältnisse, auch in der Kultur und vor Allem in der Kunst den andern Ländern vorangeeilt. Jetzt, da es galt, die letzten Consequenzen zu ziehen, die Empfindung des Einzelnen aus hierarchischem Bann zu erlösen, trat Frankreich, und zwar der überwiegend germanische Nordosten des Landes, die Führerschaft an. Man hatte sich hier niemals so innig und vielfach mit Italien verbunden gefühlt, wie in Deutschland, stand also der antiken Tradition freier gegenüber. Das Ritterthum hatte sich rascher und blühender entfaltet als anderswo. Der leicht erregbare Sinn, der schon damals dieser Nation eigen war, hatte sie vorzugsweise zur begeisterten Theilnahme an den Kreuzzügen hingerissen, wie denn noch in der Mitte des 13. Jahrhunderts König Ludwig der Heilige aus eignem Antrieb einen Kreuzzug unternahm. Dadurch war der gewaltige sociale Umschwung, den diese phantastischen Fahrten in Leben, Sitte und Anschauungen des Abendlandes hervorriefen, in Frankreich mit besonderer

Stärke hervorgetreten. Die Wunder des fernen Orients, das Abenteuerliche der Fahrt, die Mischung mit fremden Nationen, das Alles hatte die alten Vorstellungen erschüttert und neue Ideenkreise erzeugt. Die alte, strenge Zeit war für immer dahin, eine neue tief erregte, glänzende und mannichfach bewegte Epoche begann. Dazu kam, dass Deutschland um diese Zeit jene lange Periode der Zerrüttung und Verwirrung erlebte, die mit dem Untergang der hohenstaufischen Macht begann, dem Aufblühen der Städte und des Bürgerthums zwar förderlich war, die europäische Machtstellung des Reiches aber für immer zerbrach, während dagegen in Frankreich die Hausmacht des aus unscheinbarem Keim entstandenen Königthums durch kluge Politik sich immer mehr befestigte und unaufhaltsam vom Norden aus über das ganze Land sich verbreitete. Alle diese Momente wirkten zusammen, um Frankreich in dieser Epoche an die Spitze der Kulturbewegung zu bringen, hier nach kurzem Ringen gegen die überlieferten Formen dem neuen Geist ein völlig neues Gewand zu schaffen, während anderwärts, sowohl in Deutschland als in Italien eine verwandte, wenn auch mässigere Bewegung der Geister sich noch mit einer reicheren, glänzenderen Umbildung des Romanismus begnügte.

Dieser neue Geist, diese freiere Bewegung lässt sich auf den verschiedenen Gebieten des Kulturlebens klar erkennen. Sein dunkel geahntes, begeistert verfolgtes Ziel war die Befreiung des Individuums aus hierarchischen Fesseln, freilich nur in dem beschränkten Maasse, das innerhalb der religiösen Anschauung des Mittelalters enthalten war. Man wollte nicht etwa eine Opposition gegen die Kirche, obwohl man jetzt noch weniger als früher erforderlichen Falls vor einem Auflehnen selbst gegen die höchsten Aussprüche des Papstes zurückbebte. Die Zeit war gläubiger, religiöser als die frühere. Aber die mächtig erwachte Empfindung begnügte sich nicht mehr mit der strengen Allgemeinheit des priesterlichen Dogmas, sie wollte die Glaubenswahrheiten tiefer erfassen, im erregten Gemüth empfinden und diesem eigenen Gefühl auch seinen Ausdruck geben. Auf dem kirchlichen Gebiet selbst erhob sich zu höchster Bedeutung die Scholastik, zog die glänzendsten und kühnsten Geister an und führte zu einer tiefsinnigeren Durchdringung der religiösen Dogmen. Sehr bezeichnend für die Stimmung dieser Zeit war es sodann, dass der Marienkultus immer mächtiger, tiefer, allgemeiner sich ausbreitete, und die Religiosität den Charakter einer heiligen Minne annahm. Diese Richtung aber hing wieder auf's Innigste zusammen mit der auf's Höchste gesteigerten Verehrung der Frauen, die Hand in Hand ging mit der Ausbildung des Ritterthums. Wie in einer seligen Verzückung bewegen die Ritter in den Dichtungen jener Zeit sich einzig und allein um den Gedanken an ihre Herrin, und eine völlige Verzauberung scheint sie darin gefangen zu halten. Diese Verhältnisse lösen sich aber so weit vom Boden der Wirklichkeit ab, dass die Empfindung sich in die subtilste Idealität verliert, wo sie dann unfehlbar bald dem conventionellen Schein verfallen musste. Noch in voller jugendlicher Gluth, in der Anmuth frischer Begeisterung weht sie uns aus den Dichtungen entgegen. Nichts kann siegreicher das neuerwachte Leben dieser Zeit verkünden, als eben das Aufblühen der nationalen Poesie. Bis dahin hatte die lateinische Sprache, wenn auch in wunderlicher Verknöcherung und Entartung, als das einzige geistige Ausdrucksmittel überall geherrscht, der Geschichtsschreiber und der Dichter hatten nur in ihr sich zu äussern vermocht, und die nationalen Sprachen waren zu unrühmlichem Stillleben verurtheilt. Mit einem Male scheint sich nun der nationale Geist auf sein eigenstes Wesen zu besinnen, die Sänger greifen kühn in die Saiten und beseelen die so lange verachtete Muttersprache für den Ausdruck erhabenster Gedanken, innigster Empfindungen, die provenzalischen Troubadours lassen ihre begeisterten Gesänge erschallen, und das deutsche Ritterepos, den französischen Mustern langsam nachfolgend, entfaltet in Wolfram von Eschenbach die wunderbarste Blüthe, den höchsten Ausdruck der ganzen damaligen Poesie.

Diesem gewaltigen Drange konnte sich die Kunst am wenigsten entziehen.

So hoch ihre Bedeutung in der romanischen Epoche schon gewesen war, so nahm sie doch jetzt eine noch wichtigere Stellung ein. Hatte sie schon in der früheren Zeit sich in dem Maasse zu höherer Vollendung entwickelt, als sie der einseitigen klösterlichen Pflege sich entzog, so gewann sie jetzt ein noch viel tieferes, kraftvolleres Leben, da der Volksgeist unmittelbarer in sie hineinströmte, die mächtig erregte Empfindung der Laien sich darin auszusprechen suchte. Die Architektur errang zuerst einen neuen kühnen und genialen Organismus, in dessen wundergleichem Gefüge die subtilste Berechnung ihren Triumph feiert, während zugleich der lebendige Eindruck des Ganzen, das freie Aufstreben, die feine Gliederung, die in unzähligen zierlichen Formen aufblühend sich entfaltet, dem erregten Drange des Gemüths den machtvoll poetischen Ausdruck gewährt. In den bildenden Künsten wird der feierlich gebundene Styl des Romanismus völlig verlassen, die stille Erhabenheit der an die Antike erinnernden Gestalten macht einem begeisterten Schwung, einer tief innigen Empfindung Platz. In allen Gebilden athmet ein jugendliches, zartes Leben und weht uns an wie mit der ahnungsvollen Stimmung eines neuen Frühlings.

In Frankreich bricht diese Bewegung schon in den letzten Decennien des 12. Jahrhunderts kräftig hervor und erreicht im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts eine solche Abrundung und Sicherheit, dass sie alsbald mit reissender Schnelligkeit sich über die andern Länder nach allen Seiten verbreitet. Da aber der Idealismus dieser ganzen Epoche sich zu einseitiger Feinheit zuspitzte und von der Wirklichkeit im begeisterten Aufschwunge sich zu weit entfernte, konnte er unmöglich auf so kühner Höhe sich lange halten. Wie die Scholastik bald in Spitzfindigkeit umschlug, wie der Ausdruck der zartesten Minne zur conventionell höfischen Form vertrocknete, so trat auch in den Gebilden der Kunst, der Architektur wie der Bildnerei und Malerei, schon im 14. Jahrhundert jenes Streben nach äusserlichem Schematismus ein, welches einer idealistischen Kunstrichtung früher als andern den Untergang zu bringen pflegt. Seit 1350 mehren sich diese bedenklichen Symptome zusehends, und mit dem 15. Jahrhundert tritt dann jene gewaltsame Reaction des Realismus und der Antike ein, die den mittelalterlichen Lebensformen ein Ende macht.

2. Die gothische Architektur.

A. Das System.

Aus demselben Streben, das schon in der romanischen Epoche bedeutsame Umgestaltungen der Architektur hervorrief, ging die Bauweise hervor, die in der Grundlage und den Voraussetzungen noch mit der älteren Epoche zusammenhängt, in der Construktion aber wie im künstlerischen Gepräge derselben eine durchaus neue, selbständige Bedeutung gewinnt. Man hat die Gebäude dieses Styles in einer Zeit einseitiger Anschauungen schimpfweise „gothische" genannt, weil man glaubte, nur rohe Barbaren wie die alten Gothen hätten solche Werke hervorbringen können. Neuerdings ist aber dieser gothische Styl zu Ehren gekommen und darf den alten Namen mit gutem Rechte tragen, um so mehr als die versuchsweise gegebenen Benennungen „deutscher, altdeutscher, germanischer oder Spitzbogenstyl" das Wesen der Sache nicht zutreffend und erschöpfend bezeichnen.

Fragt man nach den Gründen der Entstehung dieses Styles, der gegenüber einer so vielseitigen und glänzenden Entfaltung des Romanismus wie eine Laune und Willkür erscheinen könnte, so ist in erster Linie zu betonen, dass das gesteigerte Bedürfniss nach grossräumigen, möglichst freien und lichten Gotteshäusern hindrängte, und dass diesem Streben eine Construktion entsprach, welche

die Massen möglichst durchbrach und durch breite, hohe Fensteröffnungen eine Fülle von Licht einströmen liess, welche ferner durch Verminderung der Stützen und durch die nach aussen geworfenen Strebewerke Alles ins Leichte, Freie und Lichte umgestaltete. Nicht minder aber kommt ein ideales, ethisch-künstlerisches Streben in Betracht, welchem dieser Styl vorzüglich entsprach. Der kräftig erwachte nationale Geist wollte sich einmal auf allen Lebensgebieten freier, selbständiger äussern; er rang überall nach einem frischen Ausdruck für das, was ihn innerlich erfüllte, und das Ergebniss davon war in der Architektur ein neuer Styl. Dass derselbe den Charakter der Freiheit, Leichtigkeit und Kühnheit, des Schlanken, Lichten, Erhabenen in besonders durchgreifender Weise gewann, war eine nothwendige Folgerung.

Für diese Umwälzung bot sich nun in der Form des Spitzbogens eins

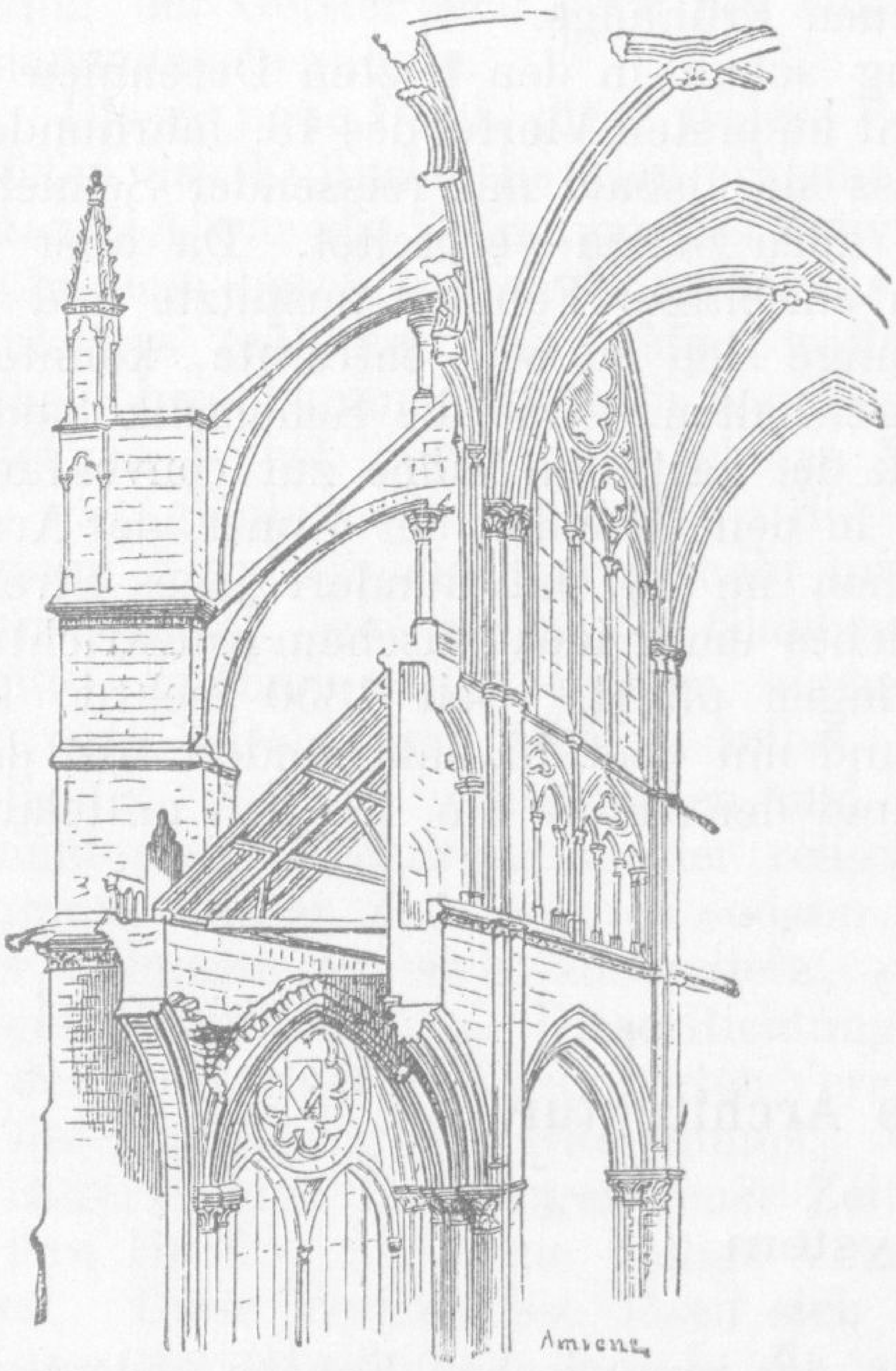


Fig. 398. System der Kathedrale von Amiens.

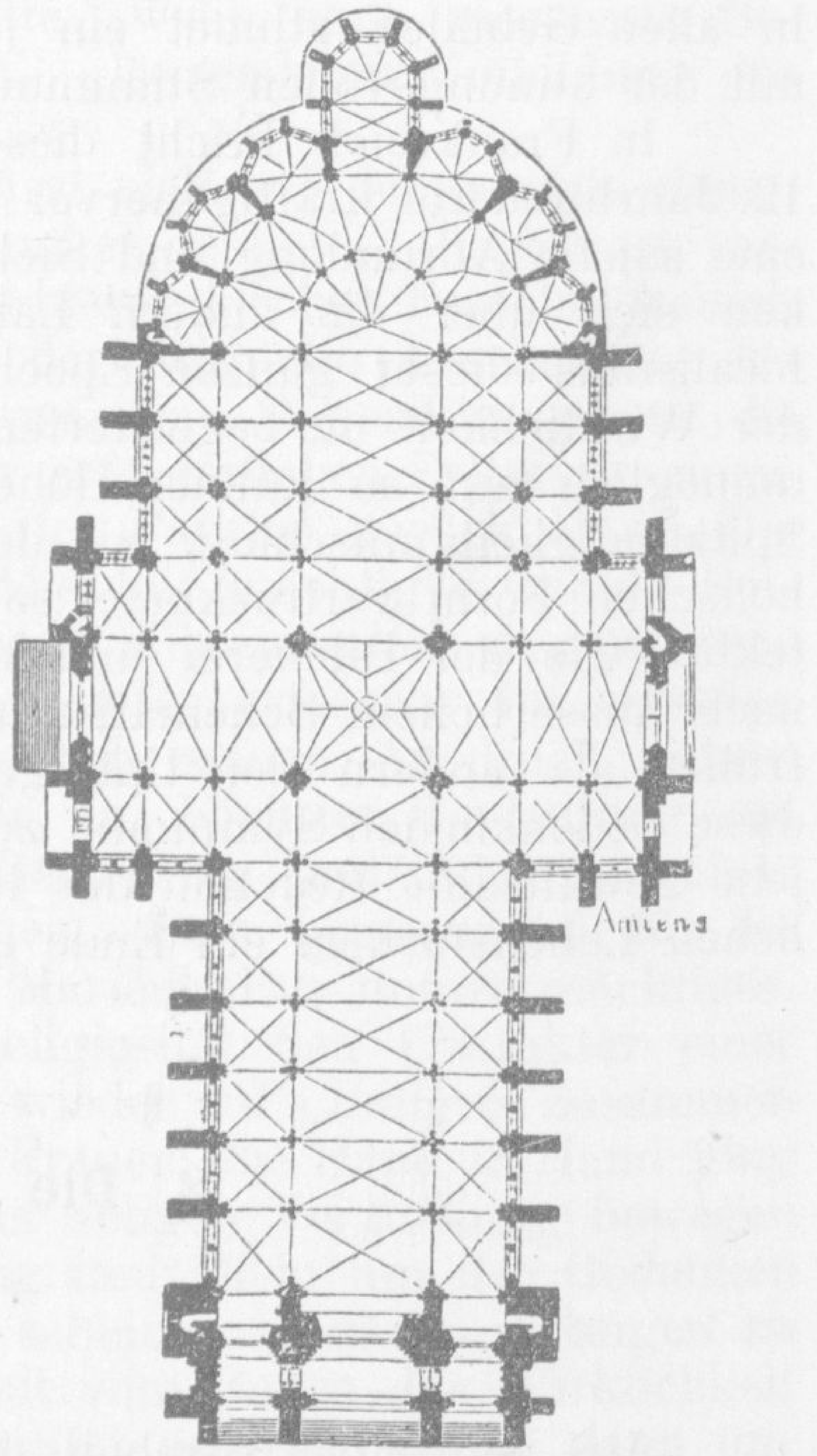


Fig. 399. Grundriss der Kathedrale von Amiens.

der wichtigsten Hülfsmittel. Diese Form an sich ist uns nicht neu; wir trafen sie schon im 9. Jahrhundert in Aegypten, und in weiterer Ausdehnung fast überall bei den Mohamedanern mit Vorliebe angewendet. Wir sahen sie von dort zu den Normannen in Sicilien kommen, aber wir fanden sie auch, allem Anscheine nach in selbständiger Auffassung, in den tonnengewölbten Kirchen des südlichen Frankreichs. Dass im Verlauf der Kreuzzüge die häufigen Anschauungen orientalischer Bauten dem Spitzbogen sodann mehr und zahlreicher in Europa Aufnahme verschafft haben, ist sehr wahrscheinlich, wie denn in der That die Spätzeit des zwölften Jahrhunderts, besonders seit den Zeiten Friedrichs I. ihn an deutsch-romanischen Bauten immer mehr in Gebrauch findet. Aber alle diese Beispiele sind überwiegend dekorativer oder doch vereinzelter Art; dass der Spitzbogen zum Grundgesetz der Construktion gemacht wäre, dass Gewölbe, Arkaden, Fenster und Nischen mit seiner Hilfe ausgeführt wären, das

treffen wir nirgends, als in der gothischen Bauweise[1]). Es ist somit eins der Hauptverdienste dieses Styles, dass er die früher willkürlich angewendete Form in ihrer construktiven Bedeutung erkannt und zum Mittelpunkt eines Systems gemacht hat.

Diese Bedeutung aber ist zwiefacher Art. Einmal gestattet der Spitzbogen in seiner mehr oder minder steilen (lanzettförmigen) oder stumpfen, gedrückten Erhebung den einzelnen Bögen verschiedene Höhe zu geben oder — was wichtiger war — die Bögen von verschiedener Spannweite zu derselben Scheitelhöhe emporzuführen. Damit aber verschwand die Nothwendigkeit quadratischer Gewölbefelder, die den romanischen Styl beherrscht hatte; damit fielen die breiten, weiten Gewölbe der höheren und weiteren Räume fort, und das Mittelschiff konnte nun dieselbe Anzahl von Gewölben erhalten, wie das Seitenschiff, die Anordnung des Grundrisses wurde eine freiere, beweglichere, der Gesammteindruck des Innern ein lebensvollerer. Sodann aber vermindert der Spitzbogen wegen der geringeren Spannung seiner einzelnen Theile den Seitenschub und wirkt mehr nach unten als direkt nach der Seite. Damit verband sich aber eine andere wichtige Neuerung. Man construirte nicht bloss die Quer- und Längengurte aus starken Werksteinen, sondern gab auch den diagonalen Linien des Gewölbes ähnlich behandelte Kreuzrippen, und erhielt dadurch ein festes Gerüst, in welches man die Gewölbekappen möglichst leicht und dünn, als blosse Füllwände aus freier Hand hineinmauerte. Nun hatte man nicht mehr jene massigen Gewölbe der romanischen Zeit, die auf allen Punkten mit gleicher Wucht einen Seitenschub ausübten und daher durchweg gleich kräftige Widerlager — starke Mauermassen — erheischten. Man brauchte nur die einzelnen Stützpunkte zu sichern, brauchte nur da, wo die Gewölbgurte und Rippen im Pfeiler zusammentrafen, der Mauer ein kräftiges Widerlager zu geben, um die zwischenliegenden Theile als leichte Füllwände behandeln oder ganz mit Fenstern durchbrechen zu dürfen.



Fig. 400 Einfacher gothischer Pfeiler.

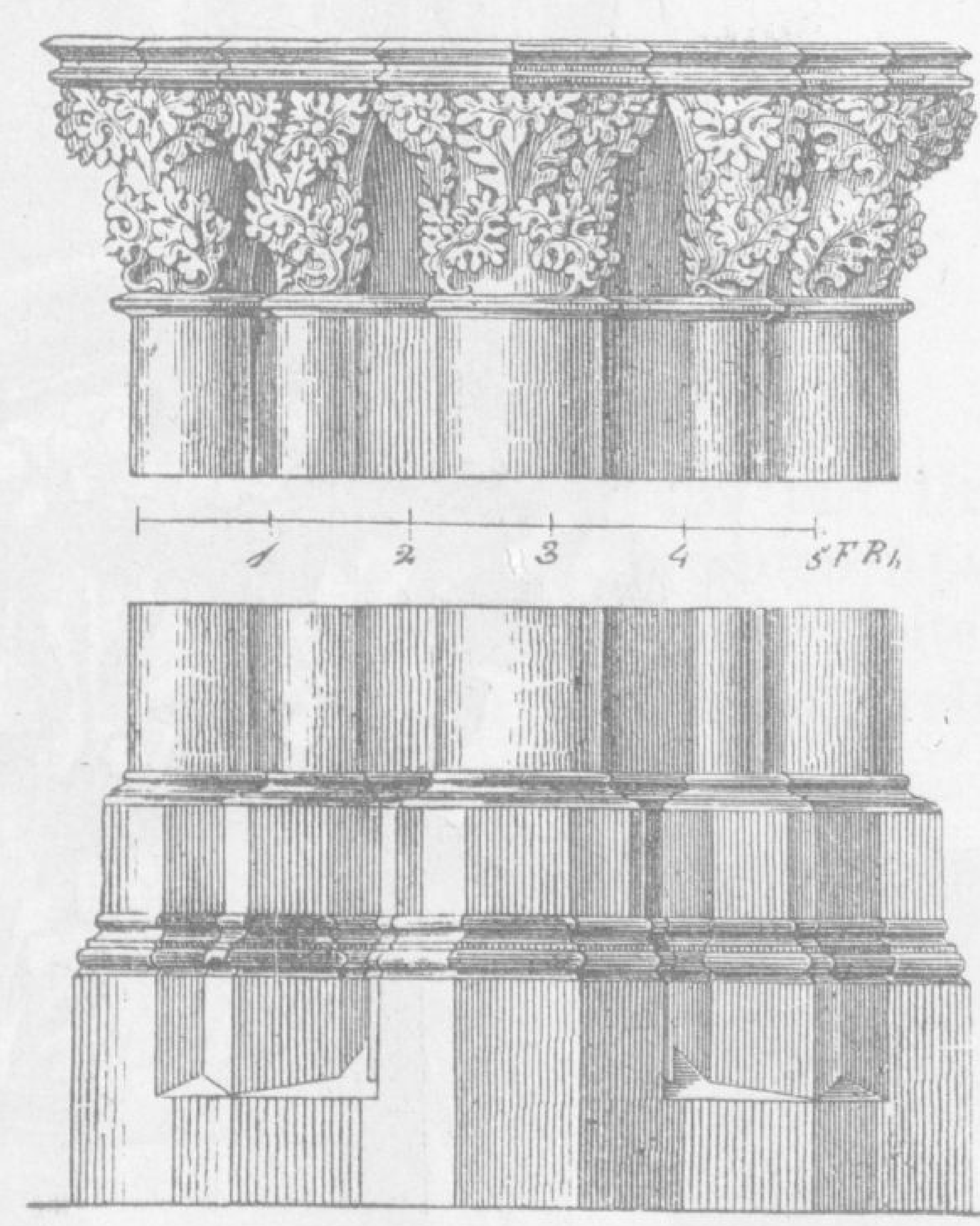


Fig. 401. Pfeiler aus dem Kölner Dom.

Diese Neuerung hatte eine Umwälzung im Gefolge, der die ganze Architektur eine völlig veränderte Physiognomie verdankte. Denn nun entstanden an den besonders zu schützenden Punkten die Strebepfeiler und zwischen ihnen die weiten hohen Fenster, welche dem Innern eine bis dahin ungeahnte Lichtwirkung zuführten und seinen Charakter total änderten. Aber bei diesen Grundzügen blieb man nicht stehen. Da man gewöhnlich dreischiffige Bauten auszuführen hatte, bei denen die Seitenschiffe weit niedriger waren als das Mittelschiff, so vermochte man für die durch ihre doppelte Höhe und Weite besonders gefährdeten Gewölbe des letzteren ein genügendes Widerlager nicht unmittelbar zu gewinnen. Man schlug deshalb von dem zu verstärkenden Punkte der Mittelschiffmauer einen oder zwei freischwebende Strebebögen nach der Umfassungsmauer des Seitenschiffes hinüber, lenkte dadurch den ganzen Seitenschub auf dieselbe hin und

[1]) Wo es in der deutschen Uebergangsarchitektur vorkommt, geschieht es vermöge einer Rückwirkung des gothischen Styles.

begegnete diesem dort durch massenhaft angelegte Strebepfeiler (Fig. 398). Man hatte so das in den südfranzösischen tonnengewölbten Kirchen bereits vorhandene Constructionsprinzip für das neue System angemessen umgebildet[1]). Die Vortheile, welche ein Strebewerk dieser Art an die Hand gab, verlockten alsbald zu einer noch viel glänzenderen Entwicklung der Anlage, indem man das hohe Mittelschiff auf beiden Seiten mit je zwei niedrigeren Nebenschiffen einschloss, also zur fünfschiffigen Basilikenanlage zurückgriff. Man führte in diesem Falle über der mittleren Pfeilerreihe Strebepfeiler empor, welche die Strebebögen vom Mittelschiff her aufnahmen und einen zweiten ähnlichen Bogen nach der Aussenmauer sich spannen liessen; ja, indem man bisweilen zwei Bögen über einander

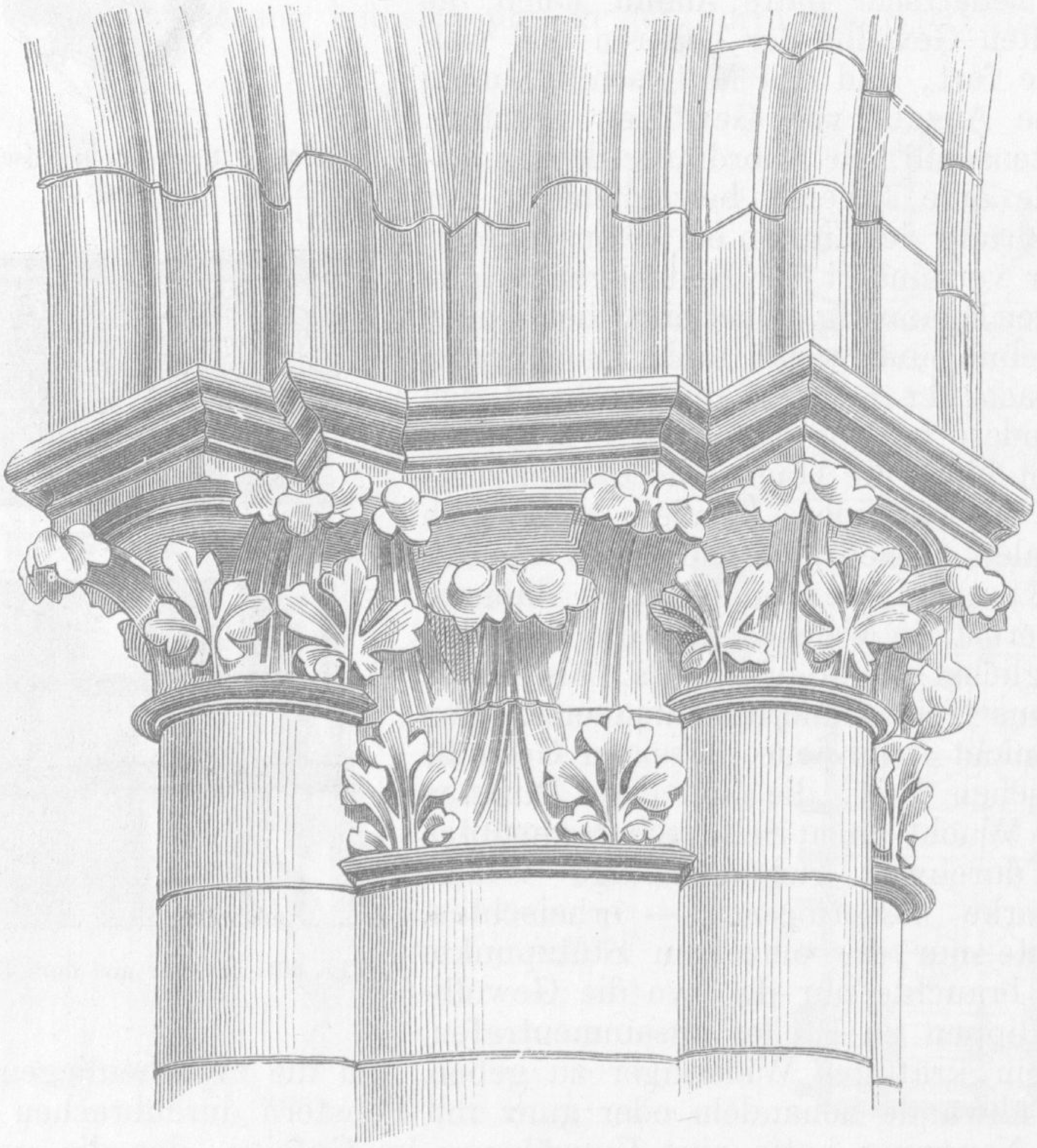


Fig. 402. Pfeilerkapitäl aus der Kathedrale von Amiens.

errichtete, stieg man bis zur Anwendung von vier Strebebögen, um den einen Punkt genügend zu sichern. Aber schon in diesen wichtigen Grundzügen der Construktion giebt sich deutlich zu erkennen, dass der gothische Styl nicht bloss von praktischen Gesichtspunkten, vom Bedürfniss construktiver Zweckmässigkeit ausgeht, sondern durch sein ästhetisches Prinzip getrieben über das Nothwendige in einem Grade hinausgeht, den keine Bauweise jemals vor oder nachher auch nur entfernt gewollt hat.

Unter diesen construktiven Bedingungen gestaltete sich die Planform der

[1]) Ueber die genauere Herleitung des gothischen Systems vgl. die gründliche Schrift von Dr. *H. Graf*, Opus francigenum, Studien zur Frage nach dem Ursprung der Gothik. Stuttgart 1878. Mit Abbildungen.

gothischen Kirchen wiederum auf der Grundlage der alten Basilika, aber nach der Modifikation des mit Kreuzgewölben versehenen romanischen Baues. Chor, Kreuzschiff und Langhaus, damit verbunden eine bedeutende Thurmanlage, bilden nach wie vor die Grundzüge des Kirchengebäudes, aber alle diese Grundzüge sind in höchstem Sinne erweitert und zu einer reich gegliederten, mächtig wirkenden räumlichen Anlage gesteigert. Für die Chorbildung adoptirte man die reichste

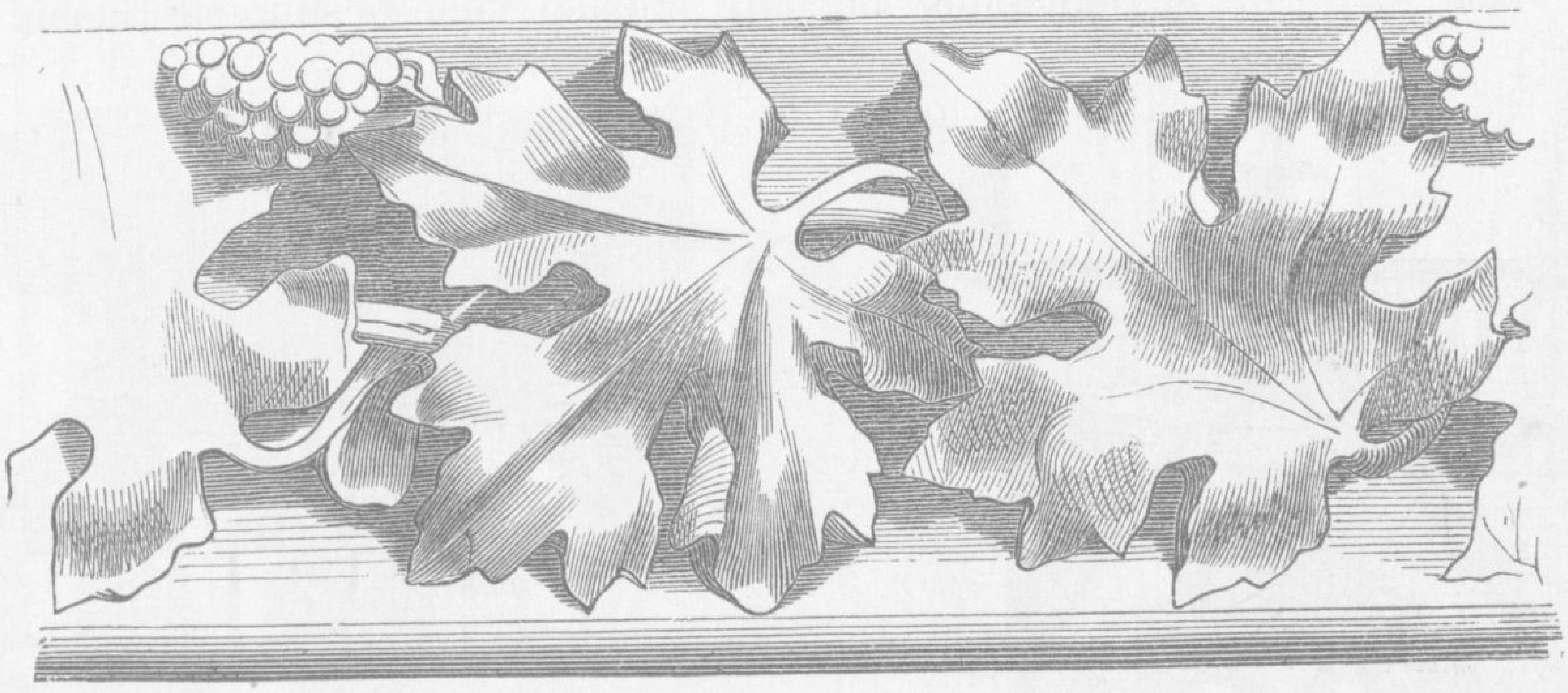


Fig. 403. Gothisches Laubwerk.

Anlage, welche der romanische Styl erzeugt hatte, die südfranzösische mit Umgang und Kapellenkranz versehene. Nur dass man anstatt der halbrunden Apsis einen polygonen Abschluss setzte, wobei man in der Regel an ungerader Seitenzahl festhielt, damit die Längenaxe auf eine Wand, nicht in eine Ecke treffe. Das Achteck und das Zwölfeck sind die beliebtesten Grundformen, aus denen der Chor seinen fünf- oder siebenseitigen Schluss erhält. In entsprechender Weise schliessen auch die Umgänge sich polygon dem Hauptbau an, und an diese ebenfalls polygon die kleinen Kapellen (Fig. 399). Das Querhaus wird bei dieser reicheren Entwicklung gewöhnlich ebenfalls dreischiffig gebildet und erhält oft in seinen Giebelwänden grosse Portale, das Langhaus steigert sich dann manchmal bis zu fünfschiffiger Anlage. So ist die reiche Gliederung der bedeutendsten altchristlichen Basiliken wieder erreicht, ja wesentlich überboten, aber die räumliche Wirkung ist eine diametral entgegengesetzte, da die lichte Weite in demselben Maasse beschränkt ist, wie die Höhe sich gesteigert hat. Es mag genügen zu bemerken, dass S. Paolo bei Rom eine Mittelschiffbreite von c. 80 Fuss und eine Höhe von 110 Fuss hat, der Kölner Dom dagegen bei nur 45 Fuss Breite des Hauptschiffs sich 140 Fuss hoch erhebt. Den Triumph aber feierte die Gothik, dass sie das alte starre Gerüst der Basilika zu flüssigem architektonischem Leben, zu einem in sich geschlossenen consequent durchgebildeten Organismus umgewandelt hatte.

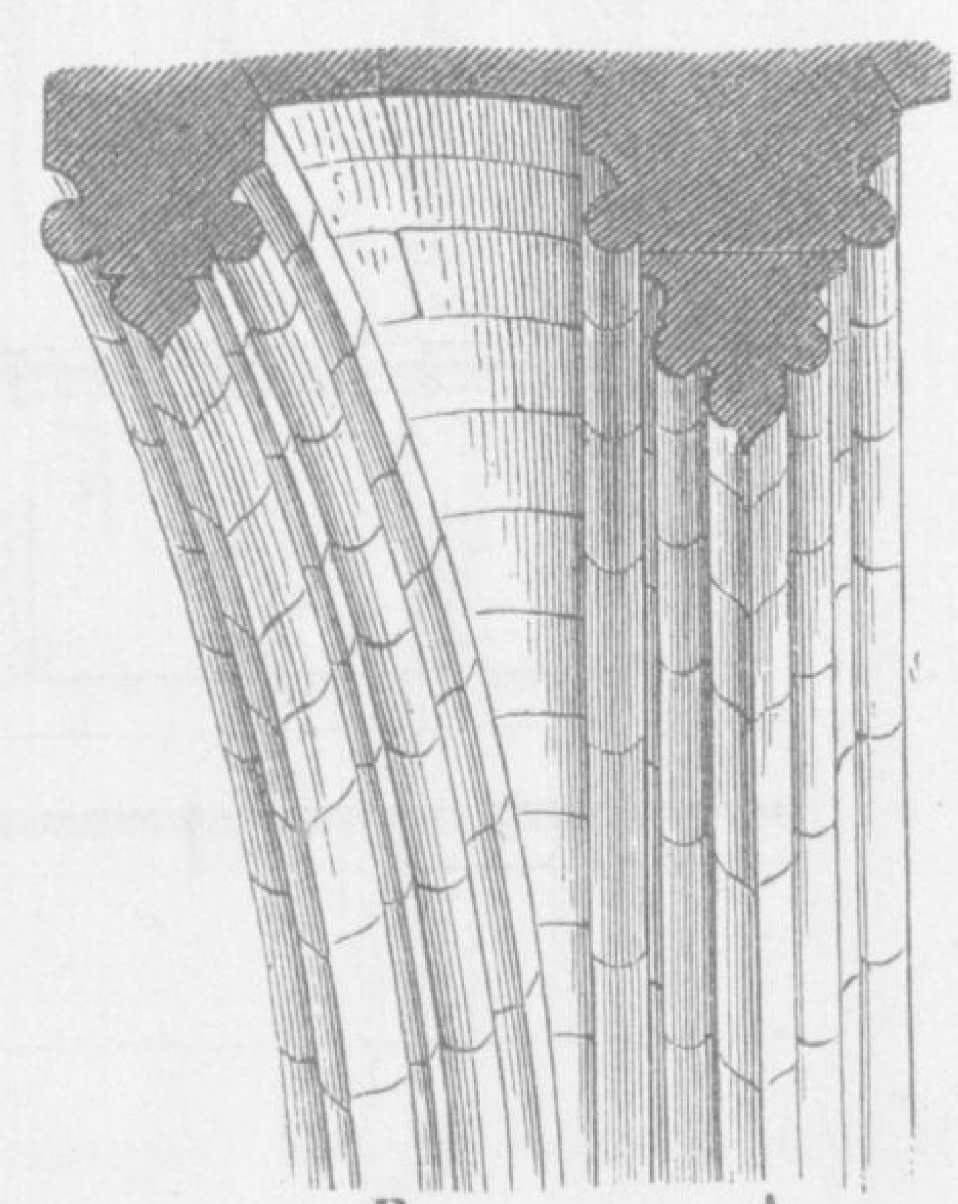


Fig. 404. Gewölbrippen der Ste. Chapelle zu Paris.

Diese Grundlage der gothischen Bauweise empfängt nun in der Durchbildung des Einzelnen einen völlig neuen Ausdruck. Die letzten Reminiscenzen antiker Formen werden beseitigt, und der germanische Geist prägt in genialer Weise jedem Gliede, jedem kleinsten Detail seine selbständigen Bildungsgesetze ein. Die Pfeiler, welche die Schiffe trennen, werden gewöhnlich mit rundem Kern gebildet, an welchen sich als Träger der Rippen und Gurte eine Anzahl

von Dreiviertelsäulen als sogenannte Dienste lehnen (Fig. 400). In der Regel entsprechen den Quer- und Längengurten vier kräftigere („alte“) Dienste und den Kreuzrippen ebenso viele schwächere („junge“) Dienste. Bisweilen wird zwischen den einzelnen Diensten der Pfeilerkern durch eine Hohlkehle ausgetieft, wodurch eine schärfere Schatten- und Lichtwirkung erreicht wird (Fig. 401). Unter einander und mit dem Pfeilerkern sind die Dienste durch eine polygone Basis verbunden und im Grundriss schon als ein zusammengehöriges Glied bezeichnet. Daraus lösen sich für die einzelnen Dienste ebenso viele besondere Basen, gleich-

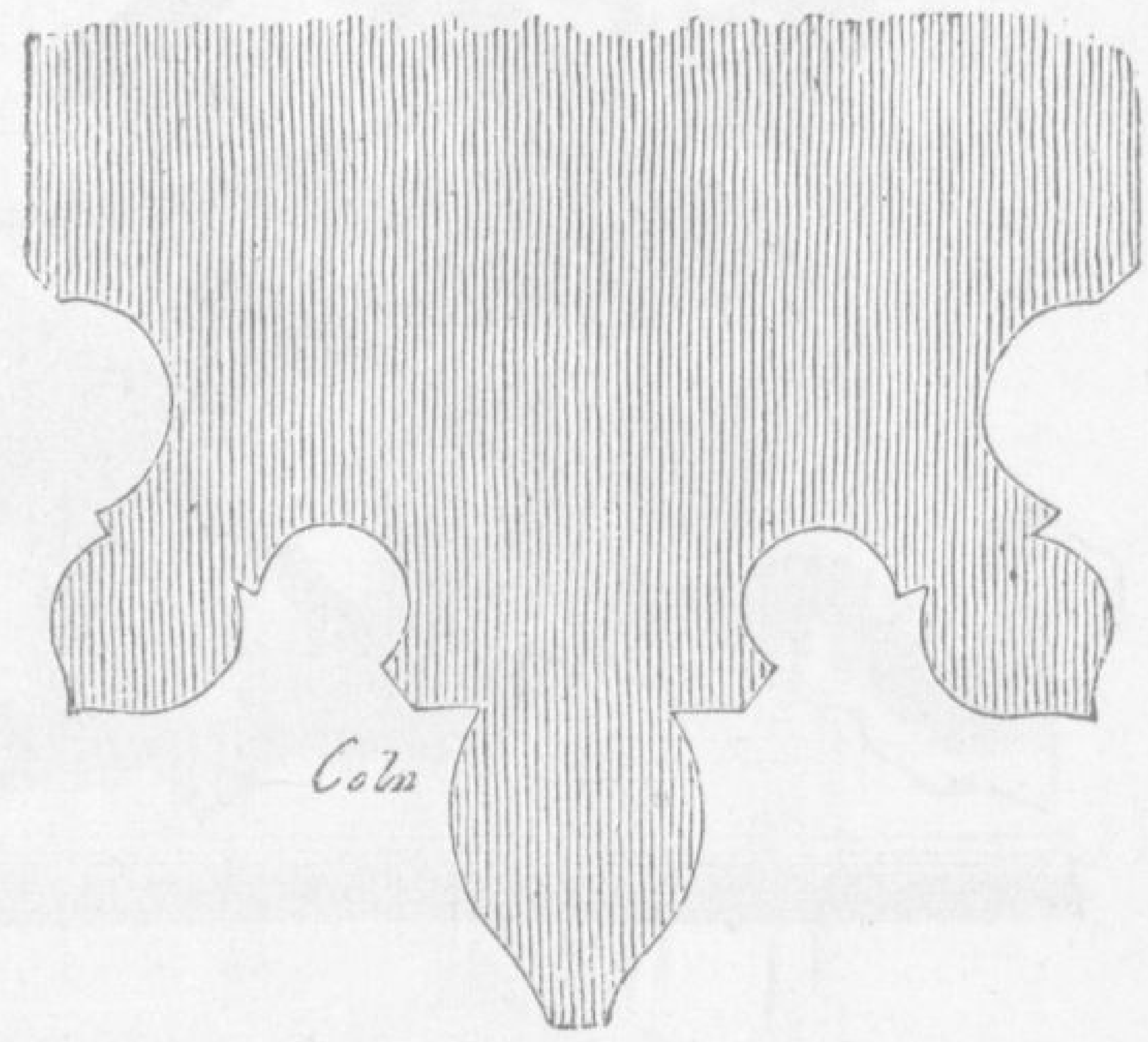


Fig. 405. Quergurt aus dem Chor des Kölner Domes. Durchschnitt.

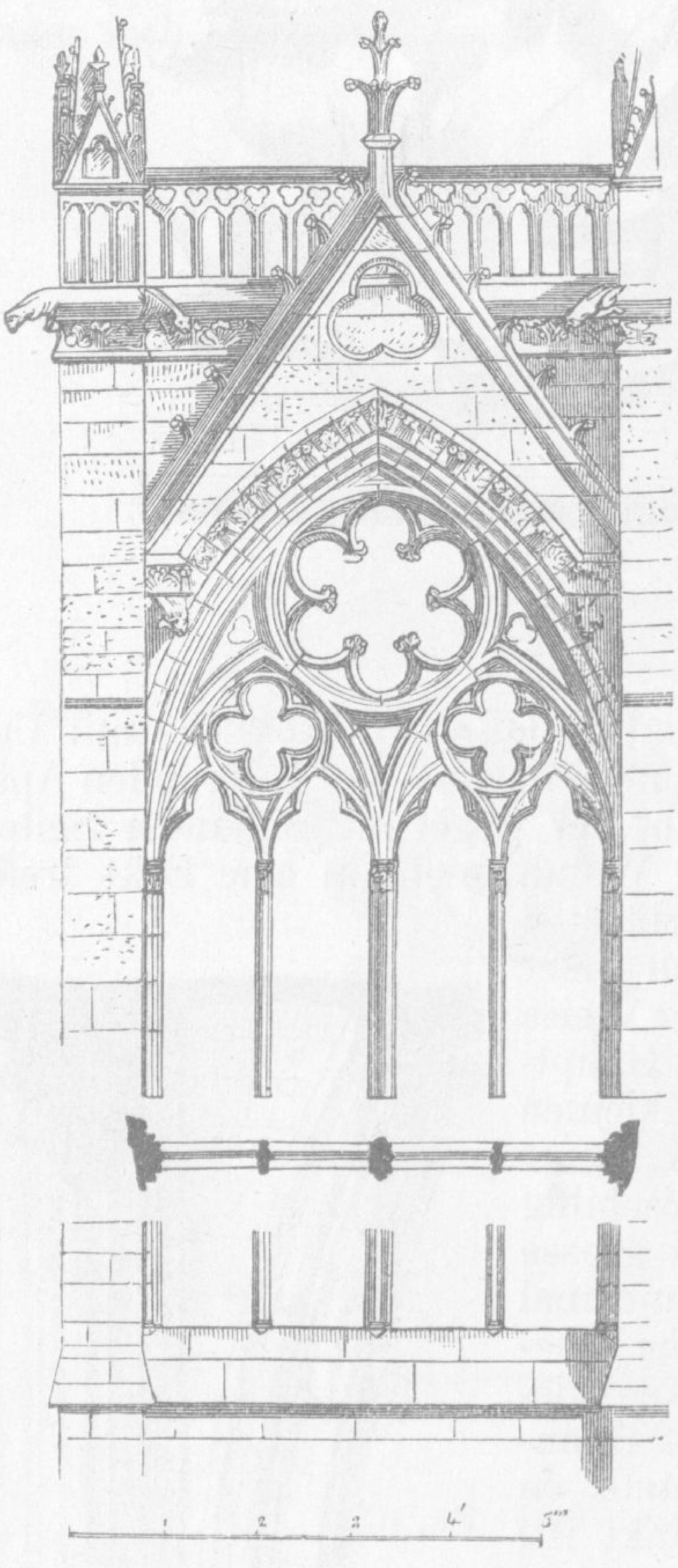


Fig. 406. Fenster der Ste. Chapelle zu Paris.

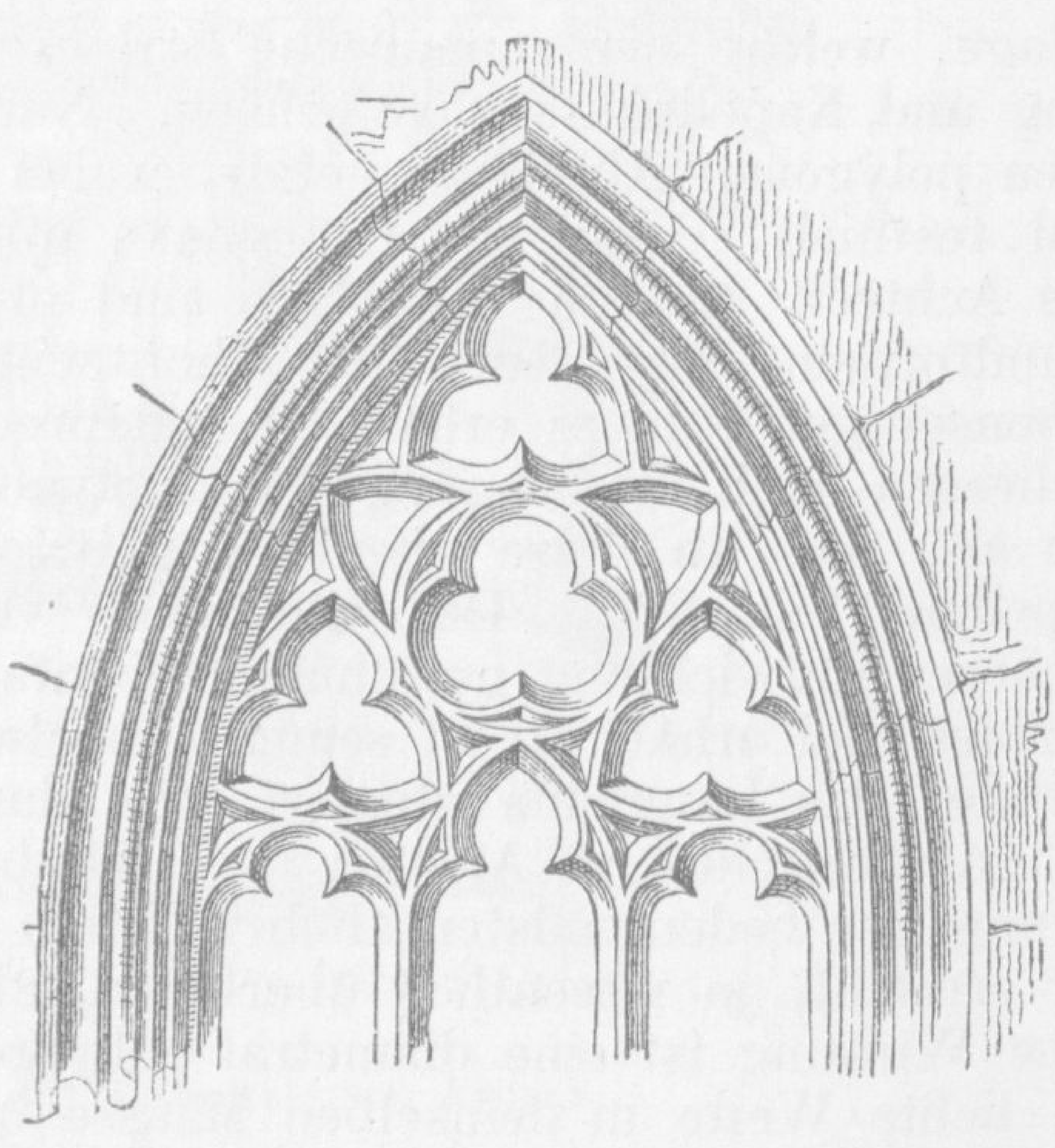


Fig. 407. Fenstermaasswerk der entwickelten Gothik.

falls polygon gestaltet und in zwei Absätzen durch feine, bandartige Glieder, in denen oft die Form der attischen Basis nachwirkt, unter einander und mit dem Pfeilerkern verbunden. Aehnlich sind die feinen, scharf gegliederten Kapitälgesimse am ganzen Pfeiler durchgeführt, aber nur die Kapitäle der Dienste der Regel nach mit Ornamenten bedeckt. Letztere sind weit entfernt von der plastischen Fülle und Vielseitigkeit romanischer Details; in der Regel ziehen sich nur zwei leichte Blattkränze um die kelchartige Grundform, so dass zwischen ihnen der Kern des Kapitäls deutlich sichtbar wird und sie demselben nur leicht aufgeheftet erscheinen (Fig. 402). Auch der stylistische Charakter dieser Ornamentik ist ein durchaus neuer, denn weit entfernt von dem typisch conventionellen Laubwerk des Romanismus greift der germanische Natursinn hier in die Fülle seiner

heimischen Flora (Fig. 403) und bringt in anmuthigem Wechsel bald das Blatt der Eiche, bald das der Distel, des Epheus, der Rebe, der Rose, der Stechpalme



Fig. 408. Inneres des Kölner Doms.

und anderer heimischer Pflanzen in effektvollem Naturalismus zur Geltung. Fast gänzlich ausgeschlossen sind Thier- und Menschengestalten, sowie die reichen phantastischen Gebilde der romanischen Zeit.

Der bewegteren Gliederung des Pfeilers entspricht nun auch die Ausbildung der Arkadenbögen, sowie der Gurte und Rippen. Die starre rechtwinklige Grundform der früheren Zeit wird zuerst durch Abfassung, Auskehlung und Beimischung

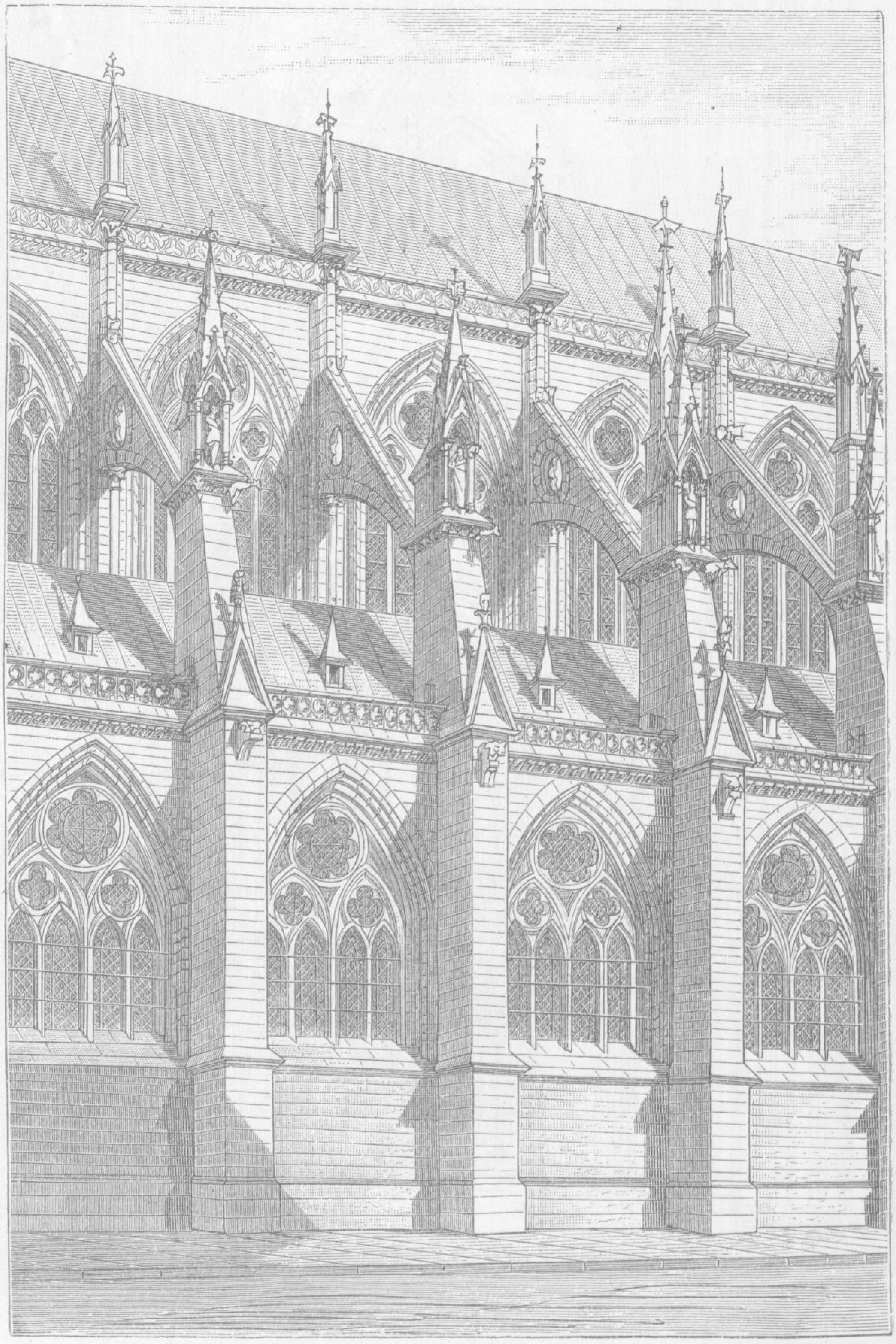


Fig. 409. Vom Münster zu Strassburg. (Nach Dollinger.)

von Rundstäben gemildert, bald aber die dem neuen Styl entsprechende Form herausgebildet (Fig. 404). Diese kennt nur noch tiefe Hohlkehlen, wechselnd mit Rundstäben und mit einem vorspringenden Gliede von birn- oder herzförmigem Profil, das durch Zuspitzung des Rundstabs entstanden scheint und eins der

specifisch formbestimmenden Elemente der Gothik ausmacht. An den Kreuzrippen tritt es gewöhnlich allein auf, bei den Quergurten und noch mehr den breiten Arkadenbögen in mannichfacher Verbindung mit andern Formen (Fig. 405).

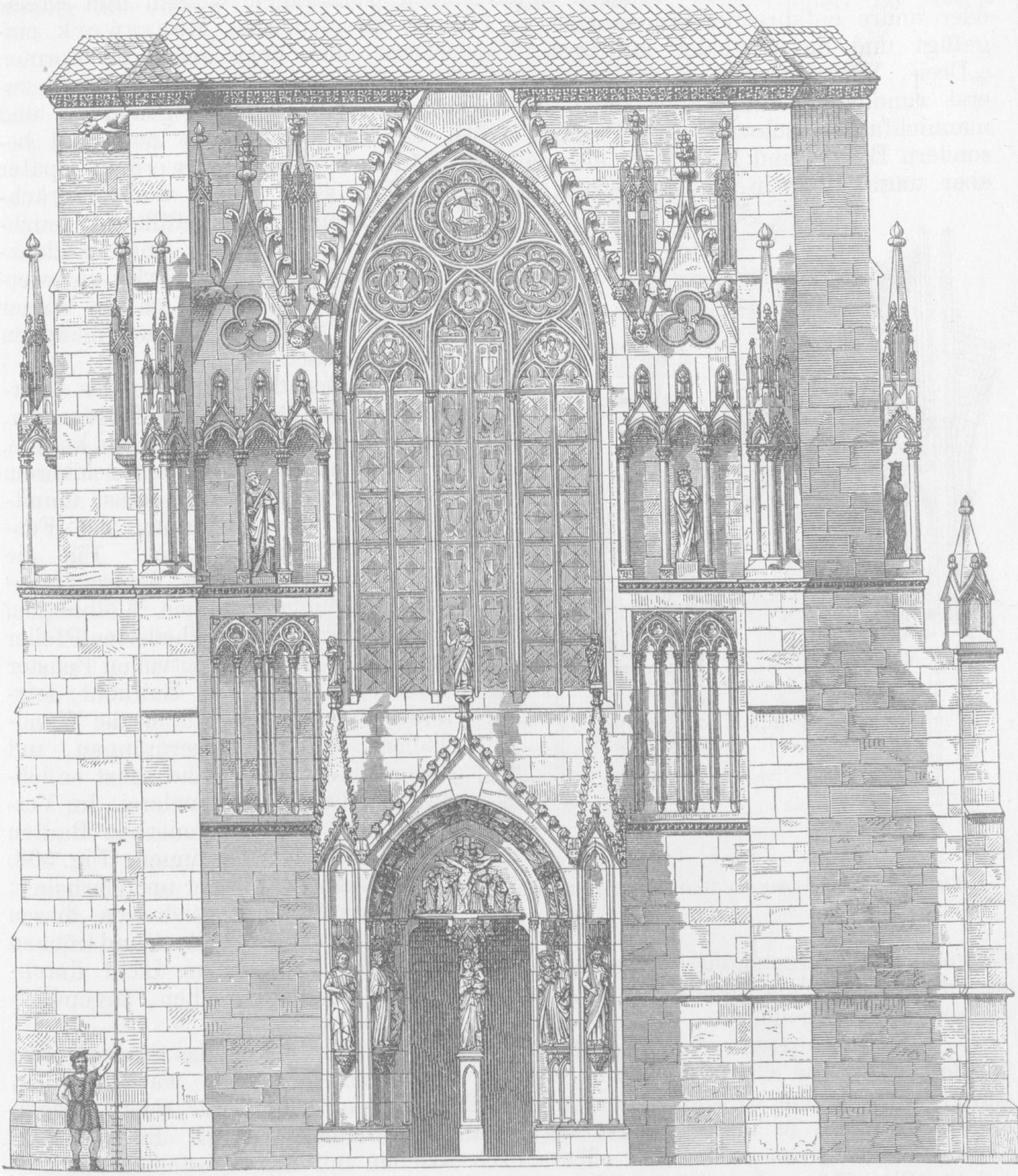


Fig. 410. Querschiff-Façade der Kirche zu Wimpfen im Thal.

Ueberaus wichtig für die Gestaltung des Styls sind sodann die Fenster. In der letzten romanischen Epoche suchte man schon durch Gruppenbildung eine freiere Durchbrechung der Mauer und ein reicheres Licht zu gewinnen. Die Gothik zog auch darin die letzten Consequenzen. Sie durchbrach zwischen zwei Stützen die ganze Mauerfläche mit einem einzigen grossen Fenster, das nun durch

steinerne Stäbe (Pfosten) in vertikaler Richtung gegliedert wurde (Fig. 406). Diese Pfosten, unter denen man bei reicherer Theilung alte und junge Pfosten nach dem Vorgange der Dienste unterscheidet, werden untereinander am oberen Ende durch Spitzbögen verbunden und gemeinsam durch den grossen Fensterbogen umfasst. In die dadurch entstehenden Oeffnungen werden nun Kreise oder andre entsprechende geometrische Formen als steinernes Maasswerk eingefügt und diese wieder mit Drei-, Vierblättern oder noch reicheren Formen („Drei-, Vierpässen" u. s. w.) ausgefüllt. Dies Stab- und Maasswerk erhält zuerst rundliche, dann aber bald die eigentlich gothischen, ausgekehlten und mannichfach geschwungenen Profile, wobei die Pfosten anfangs noch mit besondern Basen und Kapitälen als schlanke Säulchen behandelt werden, später aber unmittelbar in das Maasswerk übergehen (Fig. 407). Diese weiten, prächtigen Fenster, ausgefüllt mit leuchtenden Glasgemälden, sind ein Glanzpunkt des gothischen Styles und werden in ihrer Combination mit immer neuen, reizvollen Abwechslungen durchgeführt.

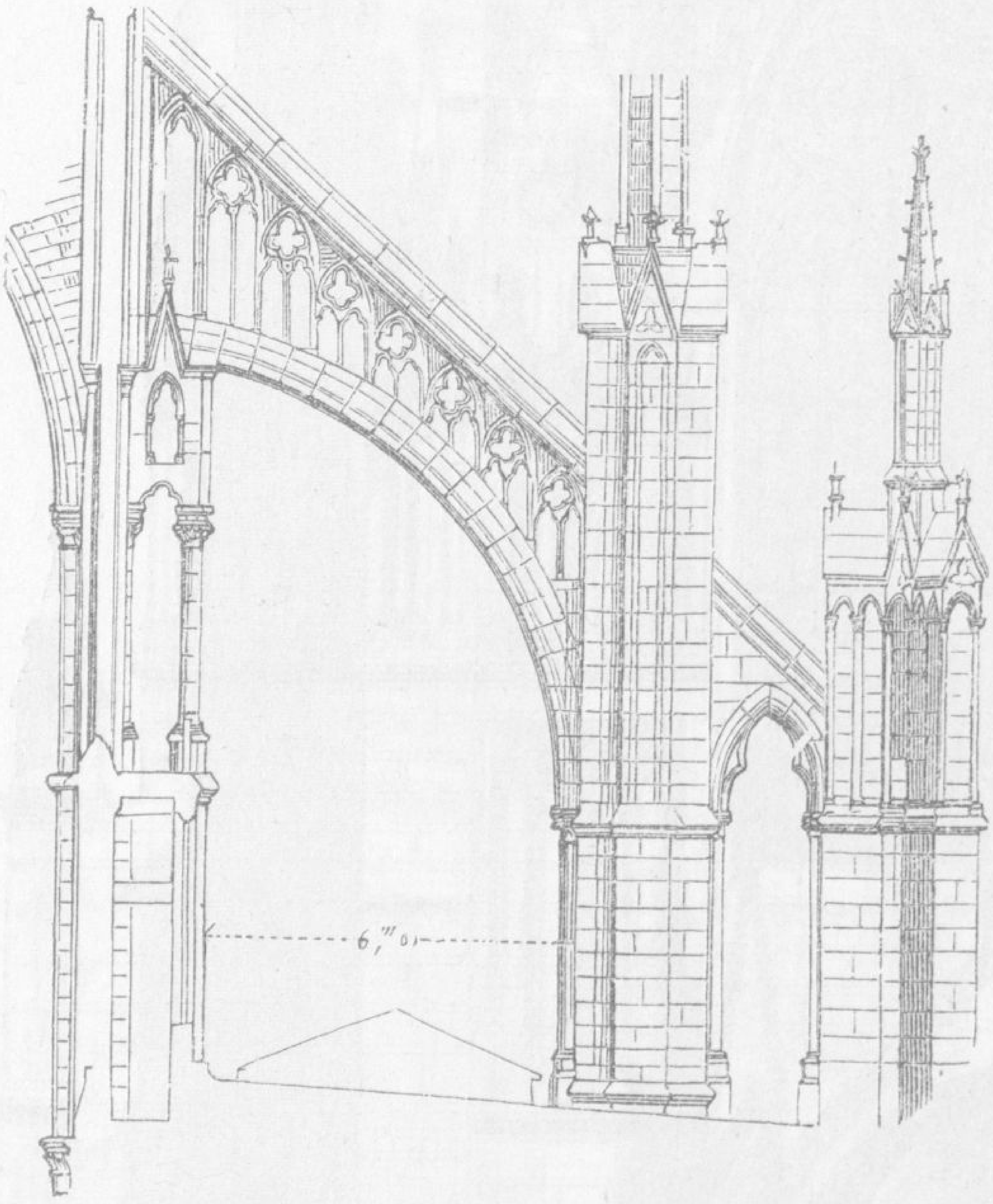


Fig. 411. Strebebogen der Kathedrale zu Amiens.

Unter den Fenstern des Oberschiffes werden oft jene Triforien, die der romanische Styl schon kannte, angeordnet, nun aber mit reicherem Maasswerk belebt und selbst unmittelbar in die Gliederung des Fensters mit hineingezogen. Für die Gesammtwirkung des Innern kommen die hohen, kühnen Wölbungen, die schlanken, feingegliederten Pfeiler und die weiten, prachtvollen Fenster als Hauptfaktoren in Betracht; letztere vertreten sogar, da sie die Wandflächen fast ganz verdrängen, mit ihren Glasgemälden die sonst so lebhaft gepflegte Wandmalerei. Im Vergleich mit den romanischen Bauten ist der Eindruck des Innern (Fig. 408) freier, luftiger, kühner und zierlicher; das Gemüth fühlt sich von diesen emporstrebenden Pfeilern und kühnen Gewölben hinaufgezogen und erkennt in diesen von mystischem Licht durchströmten feierlichen Hallen die Begeisterung einer glaubensfrischen, jugendlich hingerissenen Epoche.

Für das Aeussere (vgl. Fig. 409) kommt vor allen Dingen das Strebesystem in Betracht. Die Strebepfeiler werden massenhaft angelegt, wachsen aber, durch verschiedene Gesimsbänder abgestuft und zum Theil mit dem übrigen Bau verbunden, in beträchtlicher Verjüngung pyramidenartig auf. Ihre Flächen werden durch Maasswerk oder selbst durch Nischen mit hineingestellten Figuren belebt (Fig. 410). Den Gipfel bildet ein schlankes Pyramidenthürmchen (in der Sprache der alten Werkmeister Fiale genannt), das aus dem „Leib" und dem „Riesen" d. h. dem schlanken Spitzdache besteht. Statt dessen bekrönen zuweilen Baldachine mit Statuen (Fig. 409) die Spitze des Strebepfeilers. Nicht minder reich werden die Strebebögen ausgebildet (Fig. 411), deren obere Kante in schräger Abdachung niedersteigt und im Innern die Röhren für den Abfluss des Wassers enthält, das an den äussern Strebepfeilern durch den Mund phantastischer Thiergestalten, der „Wasserspeier", weit vom Bau fortgeschleudert wird. Die obere Kante des Strebebogens erhält gewöhnlich durch kleine steinerne

Blumen, „Krabben“ oder „Knollen“, eine zierliche Bekrönung, die sich auch an den Spitzhelmen der Fialen findet. Die Masse des Strebebogens wird meistens durch Rosetten oder Fenstermaasswerk zierlich durchbrochen. Zwischen den Strebepfeilern ist die ganze Fläche durch die breiten Fenster ausgefüllt, die wieder als oberen Abschluss bisweilen einen vorspringenden Giebel, die „Wim-

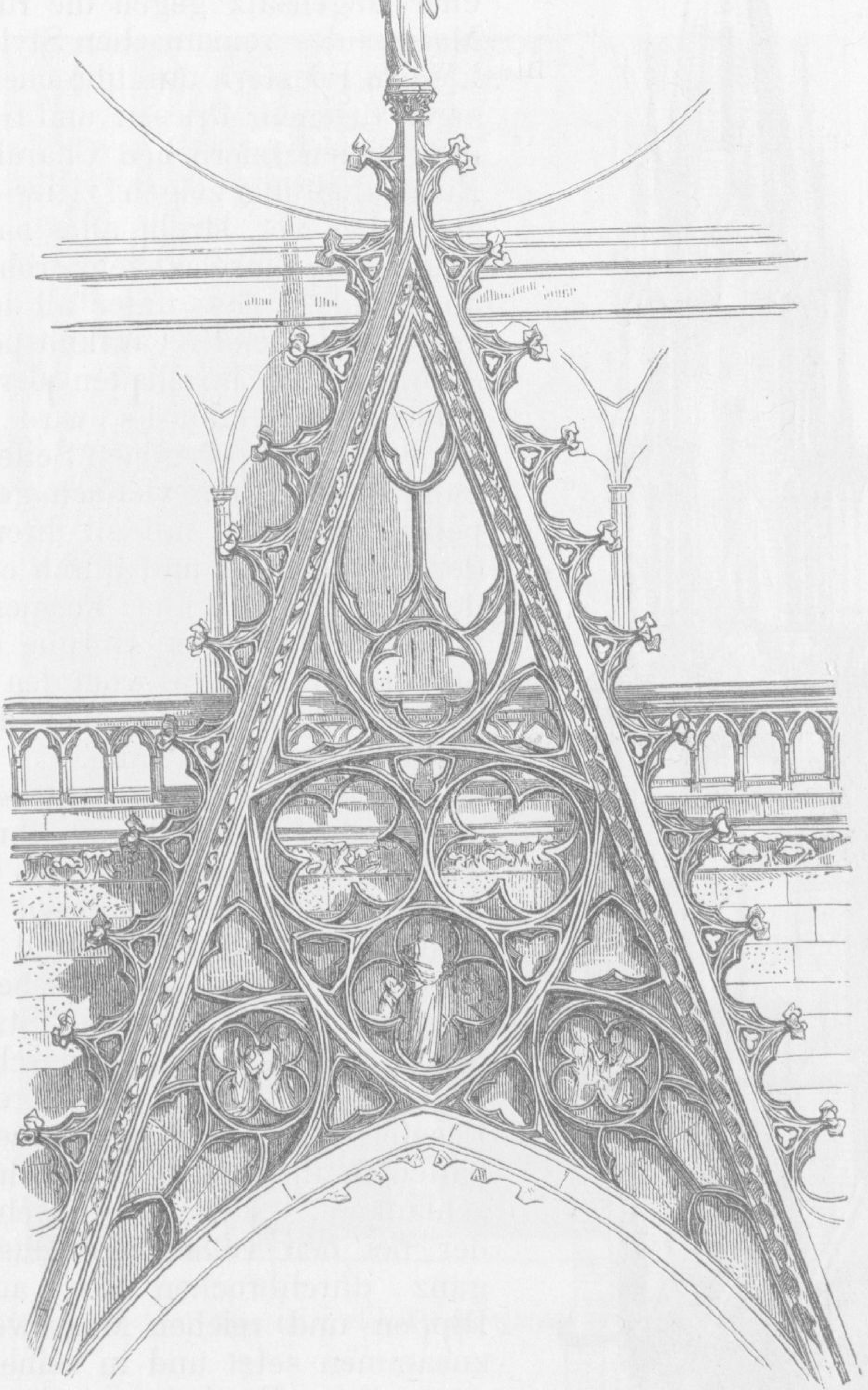


Fig. 412. Wimperge von der Kathedrale zu Rouen.

perge“ haben, welche die zarteren Theile vor dem Winde bergen soll. Die Oberkante derselben wird mit Krabben besetzt, die Spitze krönt eine Kreuzblume, die Fläche wird zuerst einfacher, dann reicher mit Maasswerk belebt und oft selbst völlig durchbrochen (Fig. 412).

Diese unendlich reiche Fülle plastischen Details, die sich filigranartig über alle Theile hin erstreckt, überall die festen Umrisse in eine Summe luftiger Einzelglieder auflöst, und die Masse des Gesteins in unzählige Blumen gleichsam ausblühen lässt, gewährt in Verbindung mit den reichen Fenstern, mit den kräf-

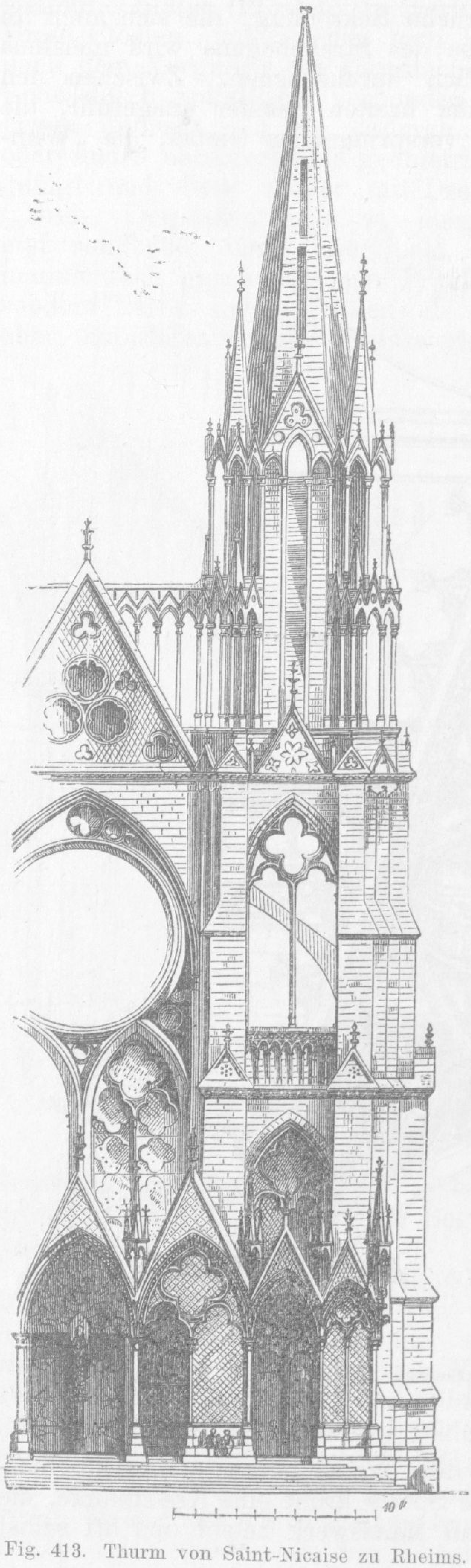


Fig. 413. Thurm von Saint-Nicaise zu Rheims.

tigen, aus tiefen Hohlkehlen und scharf vorspringenden Gliedern gebildeten Dachgesimsen, sowie den über denselben sich hinziehenden Maasswerkgalerieen, die neben den Regenrinnen einen Umgang um das ganze Gebäude vermitteln, einen überaus reichen, lebensvollen, schlagkräftigen Eindruck. Welcher Gegensatz gegen die ruhigen, ernsten Massen des romanischen Styls, die, nur von kleinen Fenstern durchbrochen und von mässigen Lisenen, Friesen und Gesimsen gegliedert, einen feierlichen Charakter vornehmer Zurückhaltung zeigen! Hier dagegen drängt sich alles vor, strebt alles nach aussen, will jedes seine Einzelexistenz fröhlich und kräftig ausleben, so dass unter all den in die Wette emporschiessenden, aufknospenden, herausspringenden Einzelheiten der Totaleindruck entschieden gefährdet wird. Vollends am Chor, wo die polygonen Seiten mit den Umgängen und dem vielfach gebrochenen Kapellenkranz sich mit all ihren gegen einander schiebenden und durch einander schneidenden Massen und Formen aufthürmen, wird geradezu eine Unruhe und Unklarheit hervorgebracht, die wohl den phantastischen Sinn anregen, nicht aber das Schönheitsgefühl befriedigen kann.

Ruhiger und geschlossener wirkt dagegen die Façade mit ihren gewaltigen Thürmen, die gleichfalls das Gesetz pyramidalen Aufstrebens, rastlosen Wachsens, zunehmender Verjüngung und Auflösung der Formen lebendig zur Erscheinung bringen (Fig. 413). Mit kräftigen Strebepfeilern an den Ecken versehen, zwischen denen die Wandflächen durch grosse, reich gegliederte Fensteröffnungen durchbrochen werden, erhalten sie ihren oberen Abschluss durch einen schlanken, kühn emporstrebenden Helm, der bei den vollendeten Mustern des Styls ganz durchbrochen aus acht steinernen Rippen und reichen Maasswerkfiguren sich zusammen setzt und in seiner kecken, filigranartigen Erscheinung den übermüthigen Triumph des Geistes über die Materie, des ästhetischen Prinzips über alles, was zweckmässig und praktisch heisst, siegreich zur Schau trägt. Auch die Querschiffe erhalten oft eine selbständige Façadenentwicklung, die durch stattliche Portale, mächtige Fenster, reich durchgebildete Galerieen und Strebepfeiler eine bedeutsame Wirkung erlangt. Eins der schönsten Beispiele aus der Frühzeit des Styles ist die in Fig. 410 dargestellte Façade vom Querschiff der Kirche zu Wimpfen.

Eine wichtige Stelle nehmen nicht bloss an der Façade, sondern überhaupt

am Aeussern die Portale ein (Fig. 414). Schlanker und weiter als die frühere Zeit sie kannte, werden sie gewöhnlich durch einen mittleren Steinpfosten getheilt und erhalten in der Gliederung ihrer Wände einen reichen Wechsel von Formen, die das in der romanischen Zeit Begonnene nur noch freier und glänzender ausführen. Die Gliederung setzt sich aus einer Menge scharf geschnittener, kräftig vorspringender und tief eingekehlter Formen zusammen, und in den tiefen Kehlen erheben sich auf schlanken Säulchen mit zierlichen Posta-

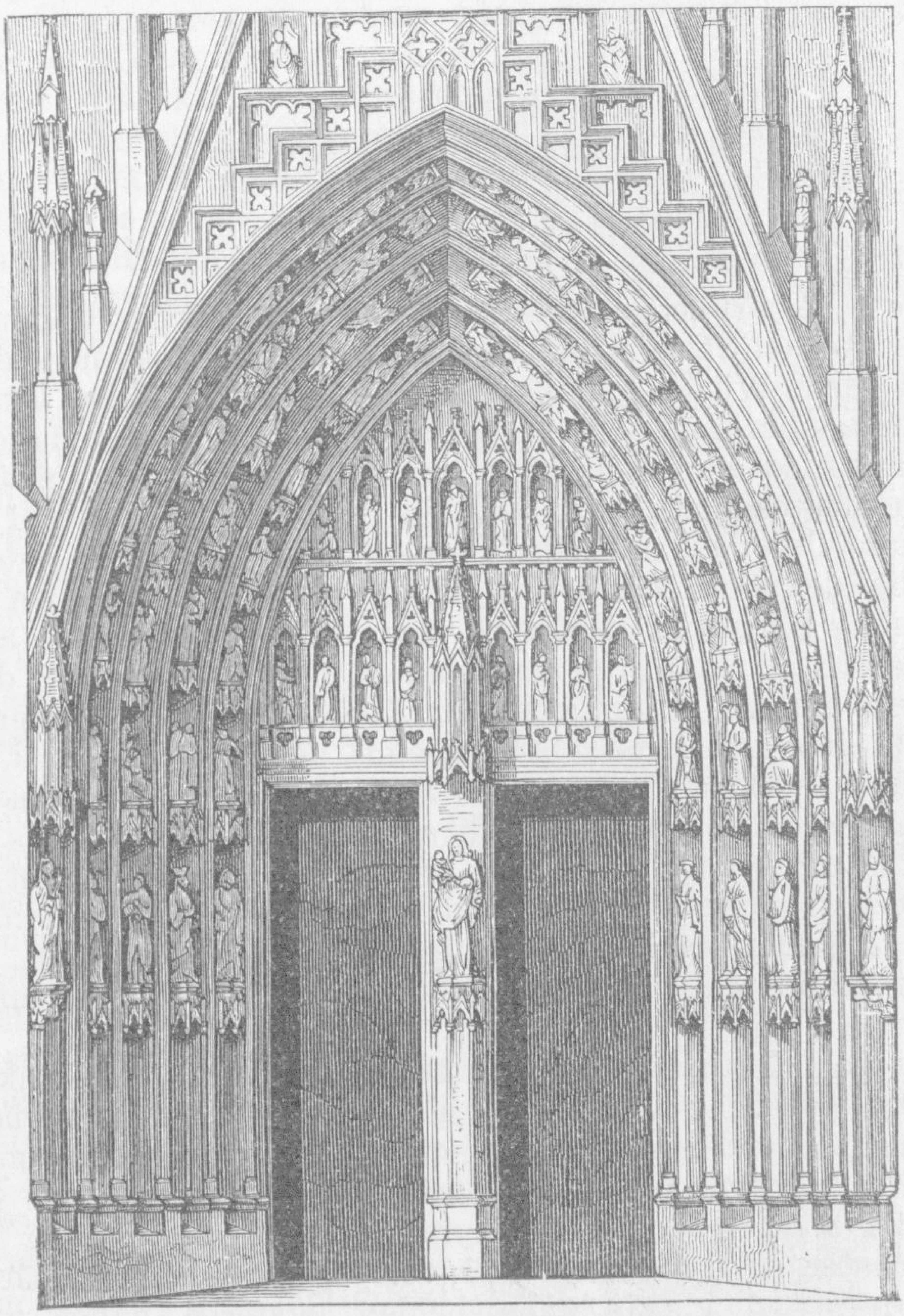


Fig. 414. Portal vom Kölner Dom.

menten Statuen von Heiligen, während in den Archivolten einzelne sitzende Figuren oder kleine Gruppen reihenweise über einander, durch Consolen und Baldachine eingeschlossen, sichtbar werden. Da aber die Anordnung dieser Gruppen mit ihrer Basis den Radien des betreffenden Kreises entspricht, so erhält sie etwas Gezwungenes, Widernatürliches. Auch das Bogenfeld wird sodann mit Reliefdarstellungen geschmückt, die gewöhnlich in verschiedenen Reihen über einander angebracht sind, was mehr eine äusserliche Theilung als organische Gliederung des Raumes ist. Immerhin aber erreichen diese Portale durch die reichliche Fülle ihres Schmuckes, sowie die meist tiefsinnig symbolischen Compositionen ihrer Bildwerke den Eindruck glänzender Pracht und phantasievoller Gestaltungsgabe.

Dies sind im Wesentlichen die Grundzüge des Systems, das sich freilich nicht überall so reich und consequent entwickelt und ebenfalls den nationalen Eigenthümlichkeiten einen bedeutenden Spielraum gestattet. In seiner reinen Schönheit und Harmonie erhält sich der Styl überall nur etwa bis zum Jahre 1350. Von da an beginnt ein unruhiges Gähren des architektonischen Sinnes, das den harmonischen Zusammenhang lockert, die Dekoration aus dem Verbande mit der Construktion reisst und mit der völligen Entartung und Auflösung des Styls endet. Das Besondere dieses Entwicklungsprocesses haben wir bei der Betrachtung der einzelnen lokalen Gruppen ins Auge zu fassen.

B. Die äussere Verbreitung.

Frankreich[1]).

Von keinem der früheren Style lässt sich mit solcher Genauigkeit Ort und Stunde der Geburt nachweisen, wie vom gothischen. Paris und seine unmittelbare Umgebung sind seine Wiege, und das Gebiet des nordöstlichen Frankreichs sieht die ersten Stufen seiner Entwicklung. Die geistreiche Combination der scharfsinnigen nordfranzösischen Architekten war es, welche die einzelnen Elemente, die bis dahin in den verschiedenen Schulen Frankreichs verstreut vorlagen: die reiche Chorbildung der burgundischen Bauten, das Strebebogensystem des Südens, die Kreuzgewölbe der Normandie, zu einem einheitlichen neuen Style zu verschmelzen wusste. Schon in der Mitte des 12. Jahrhunderts, als das übrige Abendland noch streng romanisch baute und dachte, erstand unter der glänzenden, kraftvollen Herrschaft des kunstliebenden Abtes Suger ein neuer Chorbau der Kirche von St. Denis bei Paris (1144 geweiht), der trotz späterer Umgestaltungen unzweifelhaft zum ersten Mal ein volles Strebesystem, den consequent durchgeführten Spitzbogen und den reich durchgebildeten Chorschluss mit Umgang und Kapellenkranz aufweist. Allerdings war der Umgang sammt den Kapellen noch im Halbkreis gebildet, wie sich auch in den Details die romanischen Formen noch bis ins 13. Jahrhundert bei allen folgenden Bauten erhalten, aber der Gedanke der Construktion und der Composition war ein neuer, war mit einem Worte der gothische.

Eine Reihe von Kirchenbauten in näherem und fernerem Umkreise schliesst sich alsbald diesem Systeme an, zuerst noch mit allerlei Versuchen und Neuerungen, auch im Detail noch mit romanischen Elementen, aber in consequenter Fortbildung und Erweiterung des Systems. Dahin gehören die schöne Kirche von St. Remy zu Rheims, die ihren halbrunden Chorumgang mit fünf Kapellen bildet, darunter die mittlere weiter vorspringt, und die mächtigen Kathedralen von Laon[2]) und Paris. Die beiden letzteren haben in Anlage und Ausbildung viel Verwandtes, zeigen noch schwere Rundpfeiler (Fig. 415), ausgedehnte Emporen über den Seitenschiffen und über diesen ein besonderes Triforium, sowie die weiten sechstheiligen Gewölbe der früheren Epoche. Zugleich bildet sich an beiden der Façadenbau in machtvollem Ernst und in noch vorwaltender Schwere grossartig aus und nimmt namentlich das grosse Radfenster der romanischen Epoche wieder als Hauptbestandtheil des Mittelbaues auf, das fortan unter dem Einfluss gothischer Maasswerkbildung eine reichere und glänzendere Entwicklung erfahren sollte. In der Grundrissbildung zeigt sich noch mancherlei Schwankung, denn während der Chor zu Paris durch doppelten Umgang sich auszeichnet, das Kapellensystem aber noch verkümmert aufweist, hat

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 50, 50 A und 51 (V.-A. Taf. 29, 29 A und 30). — Vgl. ausserdem die oben beim romanischen Styl citirten Werke.

[2]) Denkm. d. Kunst I. 50 A. 1—3 (V.-A. Taf. 29 A).

die Kathedrale von Laon sogar den in Frankreich äusserst selten auftretenden geradlinigen Chorschluss. Verwandter Art ist die um dieselbe Zeit begonnene grossartige Kathedrale von Bourges, deren Chorbildung sich genau der von Notre-Dame zu Paris anschliesst, indem aus einem doppelten Umgang fünf kleine Apsiden vorspringen; ein Querschiff fehlt gänzlich.



Fig. 415. Pfeiler der Kathedrale zu Laon.

Mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts werden die Consequenzen der vorangegangenen Entwicklung strenger gezogen, das System des Innern erlangt seine freieste, klarste Durchbildung, der Aufbau jene luftige Leichtigkeit, jene imposante Kühnheit der Verhältnisse, die fortan in der ganzen abendländischen Welt dem gothischen Styl zum Siege verhelfen mussten. Das früheste dieser Werke, die Kathedrale von Chartres, deren Chor und Langhaus nach einem Brande von 1195 bis zum Jahre 1260 neu aufgeführt wurde, hat namentlich in der Bildung der Fenster und der Streben, sowie in der Entwicklung des Chors noch eine strenge, an den Romanismus erinnernde Schwere. Namentlich ist es auffallend, wie nach einer reichen Entfaltung des Chors gestrebt wird, die aber noch nicht zu voller Klarheit sich gestaltet. Denn doppelte Umgänge (Fig. 416) umziehen das Chorhaupt, durch drei grössere und vier kleinere Apsiden erweitert, die sich noch nicht zu einer einheitlichen Reihe zu gruppiren vermögen. Aber durch Beseitigung der lastenden Emporen, durch Erhöhung der Seitenschiffe und kühne Steigerung des Mittelschiffes wird ein bedeutender Fortschritt bewirkt. Freier, kühner und leichter ist schon die Kathedrale von Rheims, die 1212 begonnen und im Laufe des Jahrhunderts durch *Robert de Couci* vollendet wurde. Der Chor gewinnt durch Beschränkung auf einen Umgang, dem sich fünf immer noch im Halbkreis angelegte Kapellen anfügen, eine klarere Entwicklung. Namentlich bietet die Façade (Fig. 417) das glänzendste Beispiel einer vollendet durchgeführten Frühgothik. Aber die Summe der vorangegangenen Bestrebungen fasst in grossartigster Weise die von 1220 bis 1288 erbaute Kathedrale von Amiens zusammen, indem sie zum ersten Mal das Prinzip des gothischen Styles bis in die letzten Details hinein siegreich durchführt und in ihrem Grundplan und Aufbau

(vgl. Fig. 398 u. 399) ein mustergültiges Beispiel hinstellt, dessen Nachwirkung alsbald an den bedeutendsten Monumenten des Abendlandes zur Erscheinung kommt. Man hatte hier allmählich den Pfeilern jene schlanke, bündelförmige Gestalt gegeben, die Kapitäle mit zierlichem Laubwerk geschmückt, die beschwerlichen Emporen beseitigt, dafür aber die Triforien und die Fenster in glänzendster Pracht durchgeführt, ausserdem auch in der Grundrissbildung des Chors und seiner sieben Kapellen die polygone Anlage in normaler Weise zur Geltung gebracht. Während hier das Mittelschiff eine Weite von 42 Fuss und eine Höhe

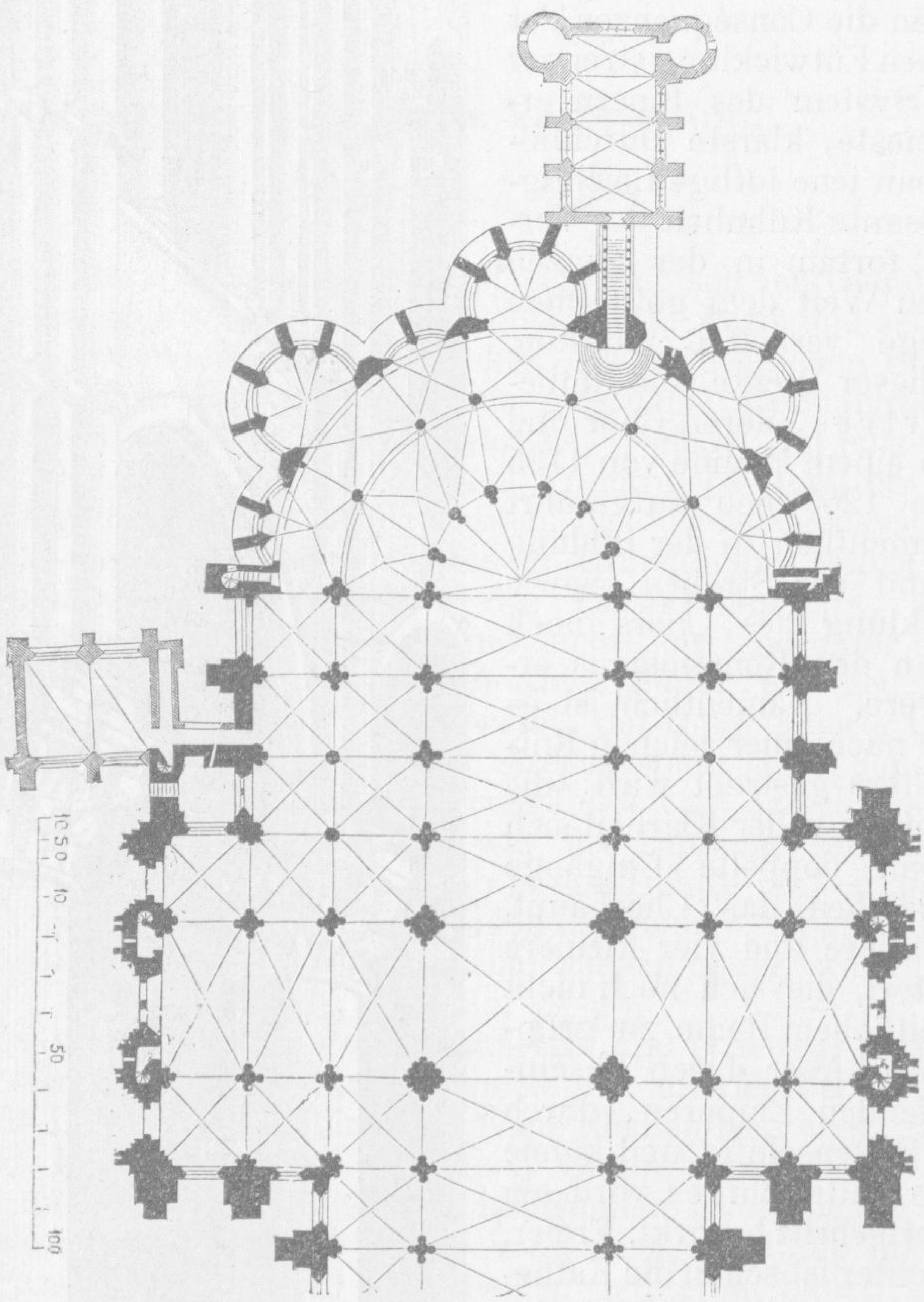


Fig. 416. Chor der Kathedrale zu Chartres. Grundriss.

von 132 Fuss erreicht, überbot die bald darauf begonnene Kathedrale von Beauvais mit einer Mittelschiffweite von 45 Fuss und einer Höhe von 146 Fuss alle bisher erreichten Verhältnisse in so kühner Weise, dass der Chorbau bereits 1284, zwölf Jahre nach seiner Vollendung, einstürzte und einer umgestaltenden Restauration unterworfen werden musste. Das System des gothischen Styls war nun festgestellt und wurde überall mit glänzendem Erfolge zur Anwendung gebracht. Die Zeit Ludwigs des Heiligen um die Mitte des 13. Jahrhunderts sieht die edelste und klarste Durchbildung des Styls, und vor Allem ist die von diesem König errichtete Kapelle seines Palastes, die sogenannte Ste. Chapelle zu Paris, 1243 bis 1251 durch *Peter von Montereau* erbaut, das köstlichste Juwel dieser klassischen Epoche der Gothik (Fig. 406). Sie besteht aus einer dreischif-

figen gruftartigen untern und einer schlanken bei 32 Fuss Breite und 91 Fuss Länge über 60 Fuss aufsteigenden oberen Kirche, letztere durch die edlen leichten Verhältnisse, die reiche Gliederung, die breiten viertheiligen Fenster, welche die

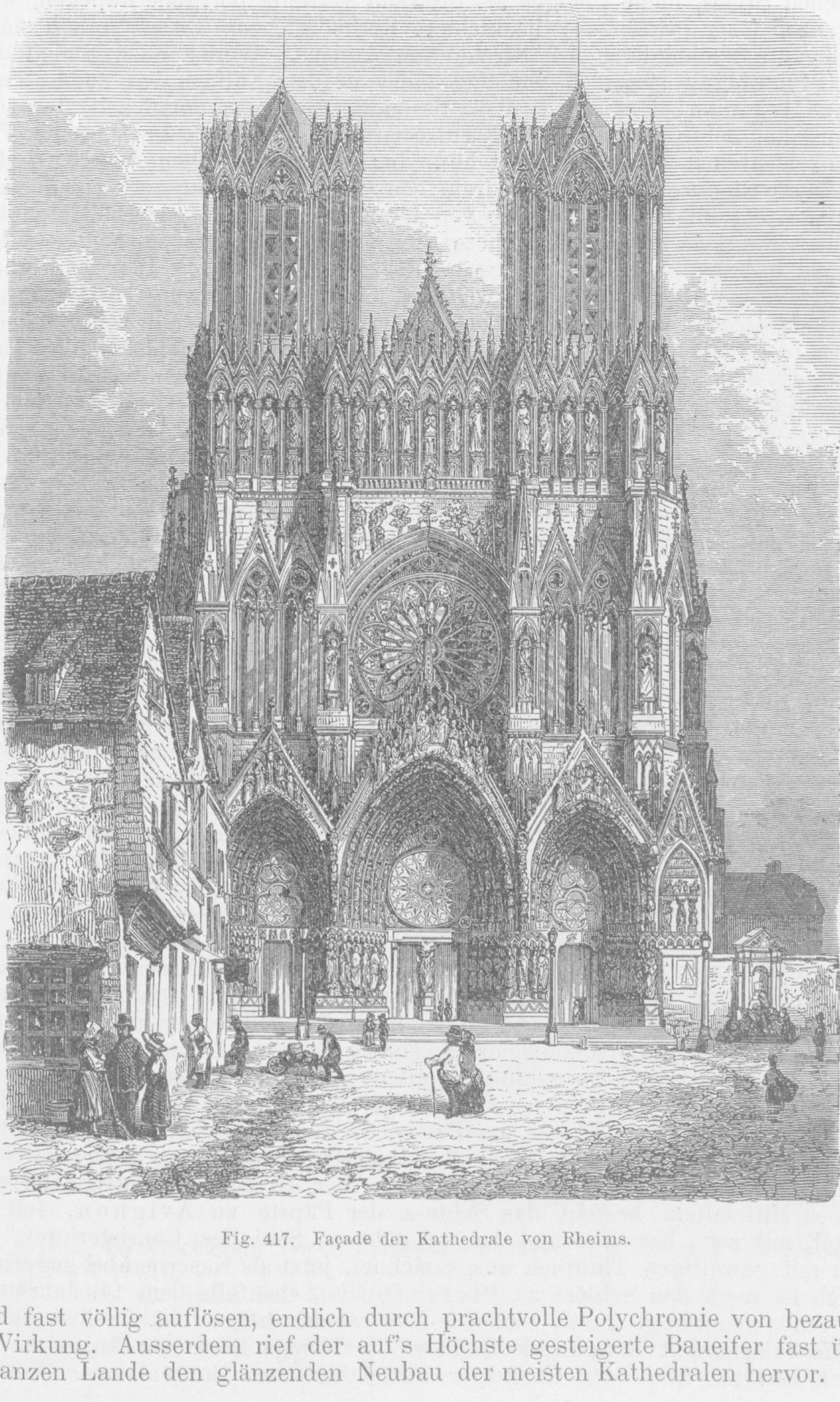


Fig. 417. Façade der Kathedrale von Rheims.

Wand fast völlig auflösen, endlich durch prachtvolle Polychromie von bezaubernder Wirkung. Ausserdem rief der auf's Höchste gesteigerte Baueifer fast überall im ganzen Lande den glänzenden Neubau der meisten Kathedralen hervor. Schon

im ersten Viertel des Jahrhunderts fing man an, die 1208 begonnene Kathedrale von Troyes zu erneuern; in der Normandie erhob sich von 1200—1280 die gewaltige Kathedrale von Rouen; die Kathedrale von Le Mans erhielt jetzt an ihr edles romanisches Langhaus eine der glanzvollsten Choranlagen des reifen gothischen Styles, nicht weniger als dreizehn vertiefte polygone Kapellen, welche den ganzen Chor bekränzen; die kleinere Kathedrale von Tours erhob sich als eine elegante Nachbildung der Kirche von Amiens. Weiter nach Süden dringt dieser Styl überall siegreich vor und stellt in den Kathedralen zu Auxerre, Lyon, Clermont-Ferrand (diese besonders grossartig entwickelt), Limoges und im Chor der Kathedrale von Narbonne bedeutende Zeugnisse seiner fortan fast unbestrittenen Alleinherrschaft hin. In der französischen Schweiz erkennt man seinen Einfluss an der Kathedrale von Genf und mehr noch an der edlen, strengen frühgothischen Kathedrale von Lausanne. Daneben erhält sich jedoch im Süden Frankreichs eine einfachere Planform mit breitem einschiffigem Langhaus und eingebauten Kapellen, wie an der grossartigen, seit 1282 langsam ausgeführten Kathedrale von Alby, während die Kathedrale von Poitiers nicht minder entschieden von den französischen Ueberlieferungen abweicht, indem sie die drei fast gleich breiten Schiffe, nach Art der in Deutschland beliebten Hallenkirchen, zu beinahe gleicher Höhe emporführt und den ebenfalls dreischiffigen Chor geradlinig abschliesst. Ein Werk ganz besonderer Art ist sodann die Abtei des Mont S. Michel in der Normandie, an der Meeresküste auf steiler Klippe wie eine gewaltige Burg emporragend, die in der kühn aufgegipfelten Kirche ihren Schlusspunkt findet.

Das 14. Jahrhundert, durch die verderblichen Kriege mit England erschöpft und zerrissen, sieht in Frankreich eine minder reiche Entfaltung, obwohl es auch jetzt nicht an theilweisen Erneuerungen und Wiederherstellungen älterer Bauten fehlt. Nicht bloss werden die älteren im Bau begriffenen Kathedralen fortgeführt, sondern die kecke, fast übertriebene Schlankheit und elegante Leichtigkeit des zu seinen letzten Consequenzen gelangten Systems spricht sich in Kirchen wie S. Ouen zu Rouen (seit 1318) und der unvollendeten S. Urbain zu Troyes mit hoher Anmuth aus. Dagegen entfaltet seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts sich eine glänzend reiche Nachblüthe der Gothik, welche die Franzosen mit dem Namen des Flamboyantstyls bezeichnen. Sie gefällt sich im überwiegenden Betonen einer prachtvollen Dekoration, die zugleich mit einer spielenden, willkürlichen Umbildung der Detailformen Hand in Hand geht. Namentlich wird davon das Fenstermaasswerk betroffen, das sich jetzt aus flammenförmig gewundenen Pässen, den „Fischblasen“, zusammensetzt. Auch die Bögen nehmen eine nach aussen geschweifte, theils überschlanke, theils gedrückte Form an, und eine glänzende, aber etwas trockene Maasswerkgliederung überwuchert hauptsächlich das Aeussere. Besonders die Normandie ist reich an ungemein eleganten Werken dieser Art, unter denen St. Maclou zu Rouen durch Pracht und Reichthum der Ausbildung hervorragt. — Höchst bedeutend trotz aller Zerstörungen ist der Profanbau der gothischen Epoche. Der seit 1204 unter Philipp August kastellartig erbaute Louvre ist zwar durch den Renaissancebau von Franz I. verdrängt worden; auch das glänzende unter Karl V. aufgeführte Hotel de St. Paul ist vollständig verschwunden, während dem ältesten Sitze der französischen Könige im Palais de Justice nicht bloss die herrliche Ste. Chapelle (s. o.), sondern auch die düsteren, nach dem Flusse gerichteten Befestigungsthürme noch Zeugniss ablegen. Aber als eine grossartige Herrscherburg des Mittelalters besteht das Schloss der Päpste zu Avignon, seit 1336 errichtet, mit zwei Kapellen und dem grandiosen Saal des Consistoriums, nach aussen mit gewaltigen Thürmen ausgezeichnet, jetzt als Kaserne übel zugerichtet. Stattlich ist auch das Schloss zu Pierrefonds, ebenfalls dem 14. Jahrhundert angehörend, neuerdings durch Viollet-le-Duc wieder hergestellt. Selbst das aus dem 15. Jahrhundert stammende Schloss des Königs René von Anjou zu Tarascon bewahrt noch den Charakter mittelalterlichen Burgenbaues. Von den

zahlreichen sonst noch erhaltenen Profanwerken[1]) sei noch das der Schlussepoche mit ihrer reicheren dekorativen Entfaltung angehörende Schloss Meillant, sodann das Palais de Justice zu Rouen und das Haus des Jacques Coeur zu Bourges hervorgehoben.

Die Niederlande[2]).

Das von Frankreich und Deutschland eingeschlossene niederländische Gebiet lässt in seinen architektonischen Erscheinungen einen klaren Reflex der Wirkung und der künstlerischen Stellung dieser beiden grossen Länder erkennen. In der romanischen Epoche, als Deutschland an der Spitze Europas stand und auch in der künstlerischen Bewegung voranschritt, trugen die niederländischen Bauten überwiegend den Charakter der benachbarten rheinischen Länder. In der gothischen Epoche, wo Frankreichs Einfluss sich überwältigend Bahn brach, musste sich dies zuerst und am schlagendsten an jenem schwächeren Nachbarland bewähren. Die Architektur der Niederlande nimmt sofort den strengen frühgothischen Styl Frankreichs an und hält lange Zeit an dieser primitiven Ausdrucksweise fest.

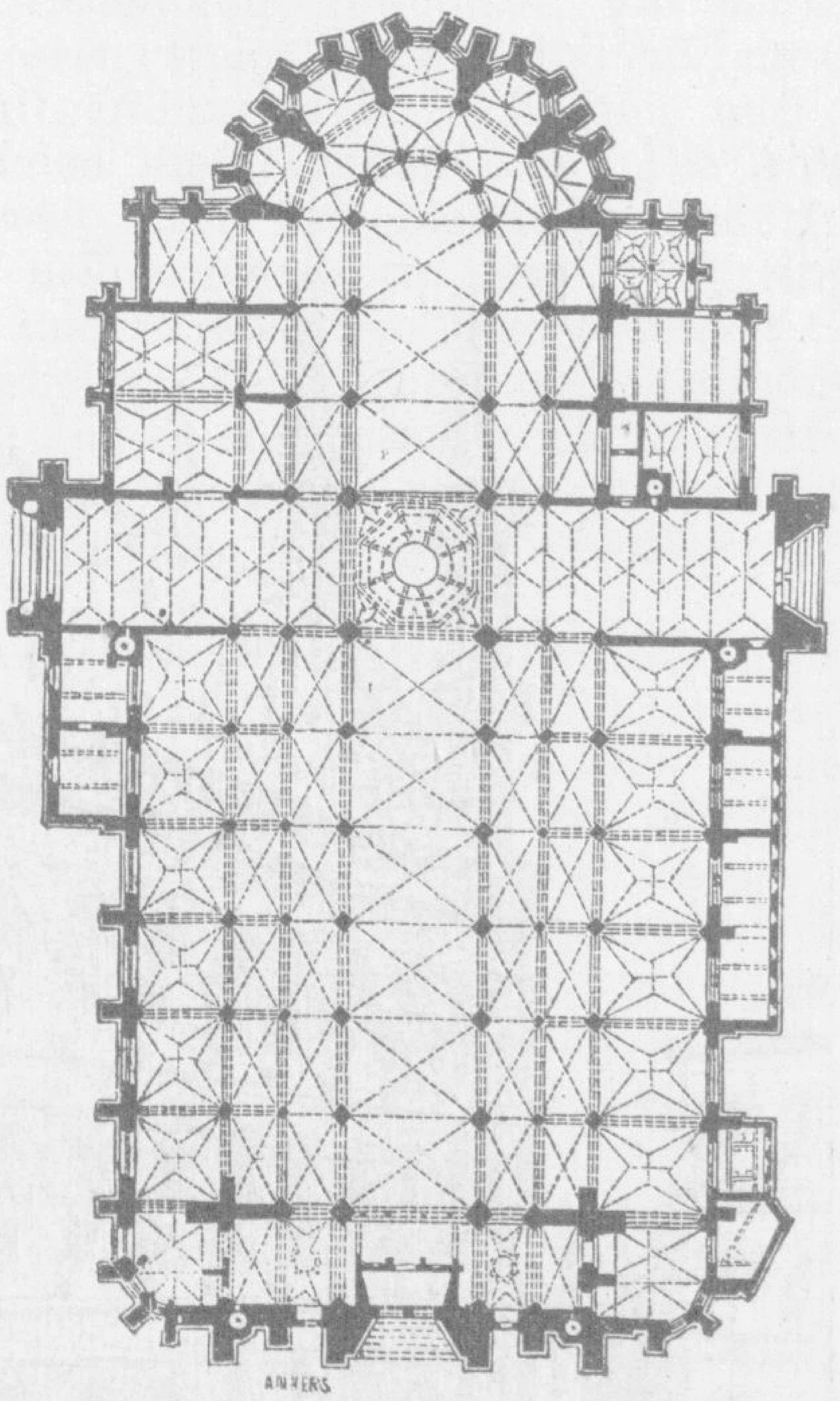


Fig. 418. Grundriss des Doms zu Antwerpen.

Zu den bedeutenderen Bauten gehören die um 1226 begonnene Kathedrale S. Gudula zu Brüssel, ein Bau von ernsten Formen und mächtigen Verhältnissen; die ebenfalls in entwickeltem französischen Grundplan seit 1251 ausgeführte Kathedrale von Utrecht und der elegante Chor der Kathedrale von Tournay, 1318 eingeweiht, durch schlanke Verhältnisse, reiche Durchführung der Planform mit Umgang und fünf radianten Kapellen ein glänzender Abschluss des ebenfalls bedeutsamen romanischen Schiffbaues, der mit seinem im Halbrund geschlossenen und von Umgängen begleiteten Querschiff und seiner prachtvollen siebenthürmigen Anlage (zu einem Vierungsthurm kommen zwei Thurmpaare an den Kreuzarmen und ein drittes an der Façade) sich den grossen rheinischen Monumenten anschliesst. Der späteren Epoche gehört die 1352 begonnene und erst im 15. Jahrhundert vollendete Kathedrale von Antwerpen (Fig. 418), ein Bau von grossartiger räumlicher Anlage, der sogar durch nachträgliche Erweiterung ein siebenschiffiges Langhaus erhalten hat, das an malerischem Reiz der perspektivischen Durchblicke seines Gleichen sucht. In Holland[3]) verflacht sich selbst bei bedeutender Anlage der Styl durch Aufnahme des Backsteins und durch die häufige Anwendung hölzerner Decken statt steinerner Gewölbe; doch sind auch hier ausser der schon erwähnten Kathedrale von Utrecht manche stattliche

[1]) Vgl. das Prachtwerk von G. Eyriez und P. Perret, les châteaux historiques de la France. Paris 1882 ff. —

[2]) Denkm. der Kunst Taf. 51 (V.-A. Taf. 30). — *Schayes*, histoire de l'architecture en Belgique. 4 Vols. 8. Bruxelles 1849 ff. —

[3]) Vgl. *Essenwein* in *Baudri's* Organ 1856 und *R. Redtenbacher* in der D. Bauzeitung 1877.

Kirchen zu nennen, die meistens, wenngleich in etwas gemässigter Form, der französischen Chorbildung folgen. So die Grosse Kirche zu Dordrecht,



Fig. 419. Rathhaus zu Löwen.

S. Stephan zu Nymwegen, die neue Kirche zu Amsterdam und die erst seit 1472 erbaute Laurentiuskirche zu Rotterdam. Andere Kirchen wie S. Bavo zu Harlem, S. Peter und die grossartige S. Pancratiuskirche zu Leyden, die

Grosse Kirche zu Arnheim vereinfachen den Chorschluss, indem sie zwar den Umgang beibehalten, aber auf die Kapellen verzichten. Endlich kommen auch einige Hallenkirchen, und zwar Bauten mit gleich hohen und meist gleich breiten Schiffen vor, wie die Lubeniuskirche zu Deventer, S. Jacob zu Utrecht und die Walburgiskirche zu Zütphen, die damit einen gleich hohen Chorumgang sammt Kapellenkranz verbindet. Einfacher die Kirche zu Hasselt und S. Michael zu Zwolle, wo man, um das lastende hohe Dach zu vermeiden, jedem Schiff sein besonderes Satteldach gegeben hat; eine Anlage, die an den preussischen Backsteinbauten wiederkehrt.

Ungleich grössere selbständige Bedeutung hat in den Niederlanden, namentlich in Belgien, der Profanbau erlangt. Die flandrischen Städte hatten damals durch Handel und Seefahrt eine Macht und Bedeutung gewonnen, mit der sich im ganzen Abendlande nur etwa die grossen freien Städte Italiens messen konnten. Reichthum und bürgerliches Kraftgefühl spricht sich denn auch in grossartiger Tüchtigkeit in den Profangebäuden dieser Städte aus. Die Anlage ist mächtig und grossräumig und geht weit über das materielle Bedürfniss hinaus. Sie entlehnt das Wesentliche ihrer dekorativen Form dem gleichzeitigen Kirchenbau, doch so, dass ihre Anwendung und Composition den profanen Charakter deutlich zu erkennen geben. So erheben sich nicht bloss Stadthäuser, sondern auch Gildenhallen und verschiedene andere für gemeinsame bürgerliche Zwecke errichtete Anlagen. Erkerartige Thürmchen ragen meist auf den Ecken der Gebäude empor, und die Mitte krönt oft ein gewaltiger Glockenthurm, der sogenannte Beffroi.

Was die reichen Gilden dieser mächtigen Städte für solche öffentliche Zwecke an Mitteln aufzubieten hatten, beweist unter andern die Halle der Tuchmacher zu Ypern, von 1200 bis 1364 ausgeführt, gegenwärtig als Rathhaus dienend. In beträchtlicher Dimension erhebt sich der Bau zweigeschossig mit edel durchgebildeten Spitzbogenfenstern, mit einem reichen Zinnenkranz geschlossen, auf den Ecken mit erkerartigen schlanken Thürmchen, in der Mitte durch einen massenhaften Beffroi beherrscht, dessen Ecken sich wieder in vier zierlich schlanke Thürmchen auflösen. Aehnliche Anlage zeigt die Halle zu Brügge, 1284 begonnen, aber erst spät vollendet. Die höchste Vollendung erreicht dieser Profanbau an dem im Jahr 1377 begonnenen Rathhaus zu Brügge, das mit seinen schlanken Spitzbogenfenstern, seinem reichen, baldachingeschützten Statuenschmuck, seiner prächtigen Zinnenbekrönung und den an der Ecke und in der Mitte angebrachten Erkerthürmchen eine ebenso üppige als klare Ausbildung zeigt. In der späteren Epoche erlangt dieser Styl an dem Rathhaus zu Brüssel, 1401 bis 1455 erbaut, seine grossartigste Entfaltung, welchem in noch glänzenderer Ausführung die Rathhäuser zu Löwen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Fig. 419) und zu Oudenarde, das sogar erst im 16. Jahrhundert von 1527 bis 1530 entstanden ist, sich anschliessen.

Deutschland[1]).

Mehr als die meisten anderen Länder scheint Deutschland sich anfangs gegen den gothischen Styl gesträubt zu haben. Seine Anhänglichkeit an den überlieferten romanischen Styl liess es erst allmählich die Vorzüge einer auf fremdem Boden erwachsenen Bauweise erkennen, und dieses geschah nicht, ehe die neue Bauweise, wie wir gesehen haben, im sogenannten Uebergangsstyl auf die architektonische Production einen umgestaltenden Einfluss geübt hatte. Selbst dann noch ist das Auftreten der Gothik hier lange Zeit ein ganz vereinzeltes und

1) Denkm. der Kunst Taf. 53—56 (V.-A. Taf. 32, 32 A u. B). — Vgl. die beim romanischen Styl aufgeführten Werke.

die romanische Tradition hält sich noch bis tief ins 13. Jahrhundert daneben aufrecht und bringt jetzt erst eine Reihe ihrer glänzendsten Werke hervor. Dafür

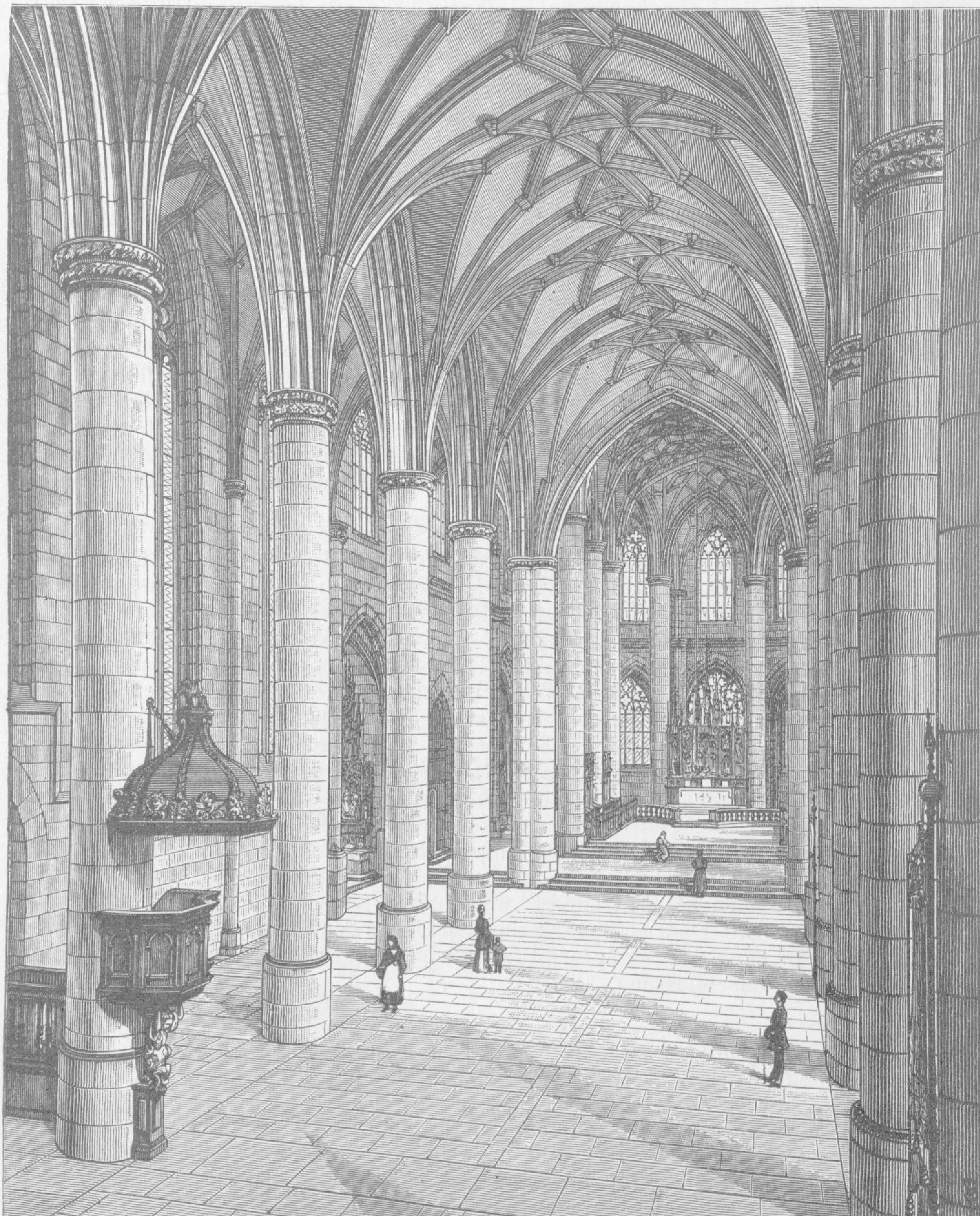


Fig. 420. Gmünd, h. Kreuzkirche. Inneres.

aber sollte die Gothik hier eine klarere, gesetzmässigere Ausbildung erhalten als irgend anderswo. Dass man sich übrigens bei uns des fremden Ursprungs dieses Styles klar bewusst war, werden wir bei Betrachtung der Stiftskirche zu Wimpfen

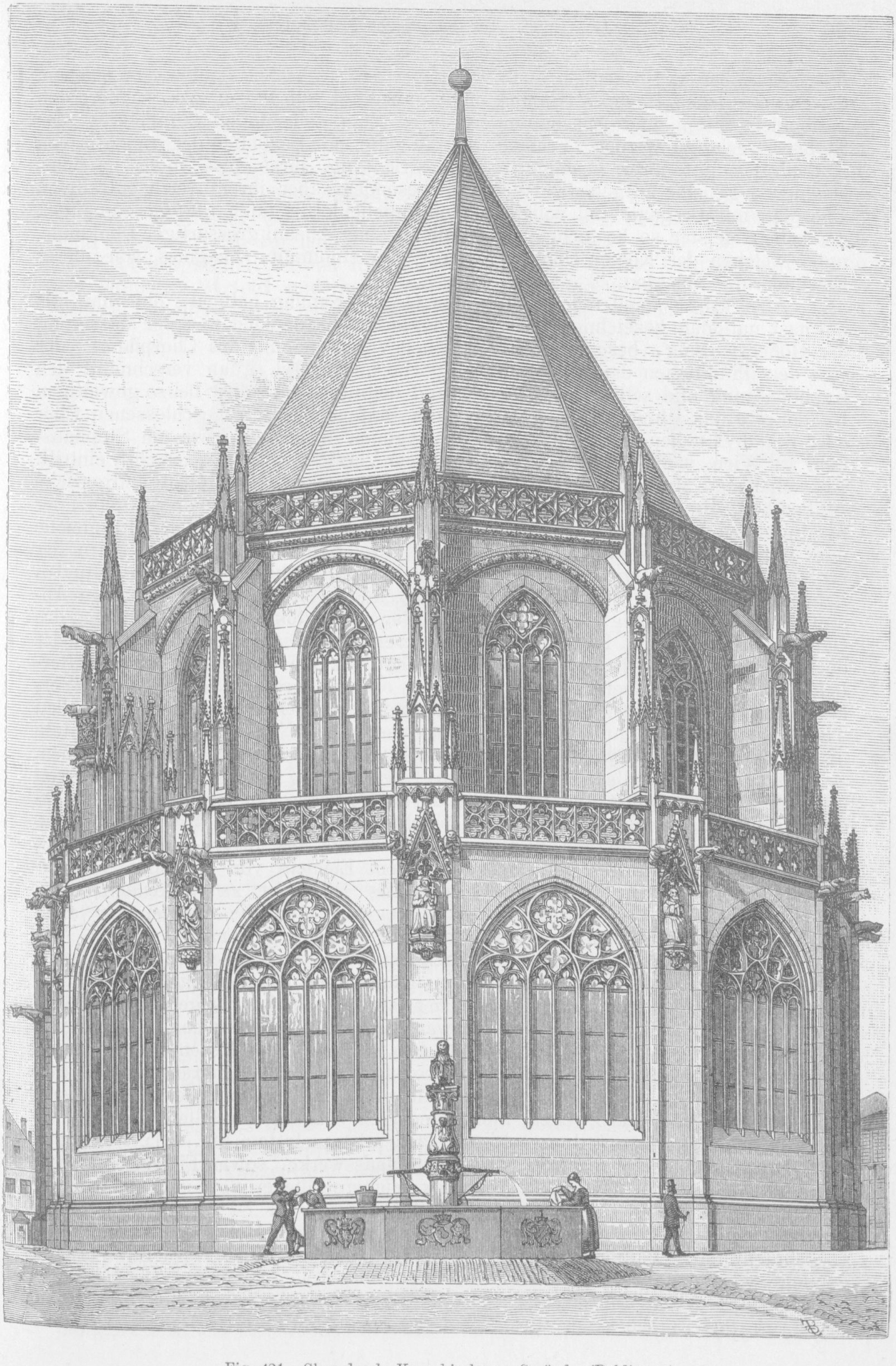


Fig. 421. Chor der h. Kreuzkirche zu Gmünd. (Baldinger.)

erfahren, aber wir erkennen auch schon bei den frühesten Bauten das Streben, den französischen Ueberlieferungen nicht unbedingt sich hinzugeben, sondern den nationalen Sitten und Anschauungen durch eine selbständige Umbildung des Styles gerecht zu werden. Freilich war die glänzende Schönheit der französischen Kathedralen mit ihrer gesteigerten Höhenrichtung, ihren fast völlig in lichtstrahlende Fenster aufgelösten Wänden, besonders aber ihrem reich entfalteten Chorplan mit Umgang und vollständigem Kapellenkranz auch für die damaligen deutschen Meister so bestechend, dass sie in einer Anzahl grossartiger Denkmale, unter welchen der Kölner Dom die erste Stelle einnimmt, Zeugniss von dieser Bewunderung ablegten.

Aber sehr schnell machte sich eine Gegenströmung geltend, die man als bewusst nationale bezeichnen kann. Sie äussert sich zunächst in einer Mässigung der Höhenrichtung, besonders aber in einer Vereinfachung des Chorplanes, der sich den Traditionen der romanischen Epoche anschliesst. Man verschmäht den Kapellenkranz und selbst den Umgang und begnügt sich selbst bei so gewaltigen Bauten wie das Ulmer Münster mit einem einfach polygon geschlossenen Chor oder mit drei neben einander liegenden polygonen Abschlüssen wie am Stephansdom zu Wien, womit denn meistens auch ein Verzicht auf das Querschiff eintritt. Am schärfsten aber spricht sich der Sinn unsres Volkes für schlichte bürgerliche Einfachheit, die selbst vor Nüchternheit nicht zurückscheut, in dem Aufgeben der dominirenden Höhenrichtung des Mittelschiffes aus, an deren Stelle die gleiche oder doch annähernd gleiche Höhe für alle drei Schiffe tritt. Diese Form der Hallenkirche, die wir schon in der romanischen Epoche in Westfalen gefunden haben (I, 351), entbehrt allerdings der glänzenden Wirkungen, der reichen Abstufung und Gliederung, der — man darf sagen aristokratischen Gipfelung des Ganzen; sie hat etwas Einfacheres, Ruhigeres, gleichsam Demokratisches oder doch Bürgerliches. Aber eben deshalb spricht sie den Geist unsres mittelalterlichen Städtelebens überraschend klar und oft mit grosser Schönheit der Verhältnisse (vgl. Fig. 420) aus und ist in den späteren Zeiten jener Epoche in allen Theilen Deutschlands offenbar zu immer grösserer Beliebtheit gelangt. Verzichtete man also auf die Oberwand eines erhöhten Mittelschiffes mit ihren Fensterreihen, so legte man dafür allen Nachdruck auf gleichmässig beleuchtete Räume von ungefähr gleicher Breite und Höhe, die durch die hohen Fenster der Umfassungsmauern erhellt wurden. Am Aeusseren machte sich nicht selten die Vereinfachung bis zur Nüchternheit geltend, und namentlich wurde das breite und hohe Dach, welches den drei Schiffen gemeinsam war, ein Element von lastender, schwerfälliger Wirkung (vgl. Fig. 421). Andrerseits ist nicht zu verkennen, dass durch Beseitigung der complicirten Strebebogensysteme die Erscheinung auch wieder an Uebersichtlichkeit und wohlthuender Klarheit gewann.

Indess blieb man bei dieser einfachsten Form nicht stehen. Das Machtgefühl der Städte und der Wetteifer in glänzenden Unternehmungen bewirkte abermals eine Gegenströmung, aus welcher eine grossartige Steigerung der Planform der Hallenkirche hervorging. Es war der reiche französische Chorgrundriss, zu dem man abermals griff, indem man dem polygon geschlossenen Chor einen Umgang von gleicher Höhe mit einem vollständigen Kapellenkranz hinzufügte. Aber man liess die einzelnen Kapellen sich nicht zu Polygonen erweitern, sondern sich äusserlich als zweiten, meist niedrigen Umgang darstellen, an welchem nur die Strebepfeiler mit ihren ruhigen Flächen heraustreten (Fig. 421). Uebrigens erhalten die Streben oft durch Stab- und Maasswerke, sowie Fialenkrönungen, bisweilen auch durch figürlichen Schmuck reichere Gliederung, und die breiten Dächer werden durch Galerieen zum Theil verdeckt. Es ist keine Frage, dass die deutsche Gothik in diesen Werken ihre eigenthümlichsten Schöpfungen hervorgebracht hat. Vorzüglich ist es Süddeutschland, wo diese Form mit Vorliebe gepflegt wurde.

Zu den ersten Bauten, die in Deutschland die Tendenzen des gothischen Styls verrathen, gehört der um 1208 begonnene Chor des Doms zu Magde-

burg[1]), der nach französischem Muster den polygonen Umgang und Kapellenkranz zeigt, aber noch durchweg mit romanischen Detailformen durchwebt. (Das Langhaus gehört dem 14. Jahrhundert, und die Façade mit ihren beiden stattlichen Thürmen wurde erst 1520 vollendet.) Gleich die ersten rein gothischen Bauten Deutschlands zeigen aber eine Originalität in der Aufnahme des Styls, eine Freiheit in der Umgestaltung der Grundform, eine Feinheit in der Durchbildung des Details, welche die schöpferische Kraft der deutschen Meister glänzend offenbart. So vorzüglich die Liebfrauenkirche zu Trier[2]), von 1227 bis 1244 ausgeführt, in der die in früherer Zeit beliebte Centralanlage durch das gothische System und besonders durch geistreiche Anwendung des französischen Kapellenkranzes eine glänzende Neubelebung erfährt (Fig. 422). Nicht

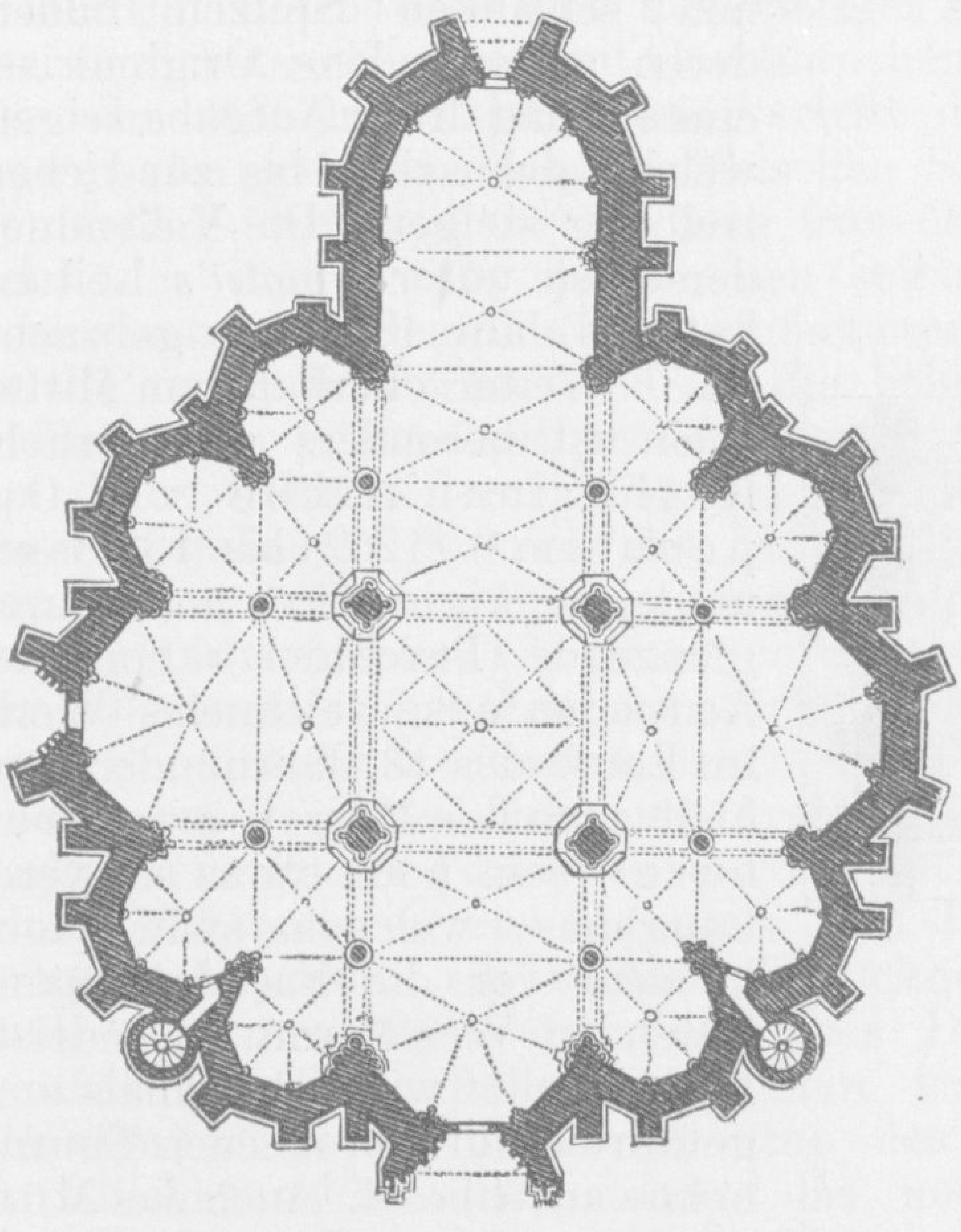


Fig. 422. Grundriss der Liebfrauenkirche in Trier.

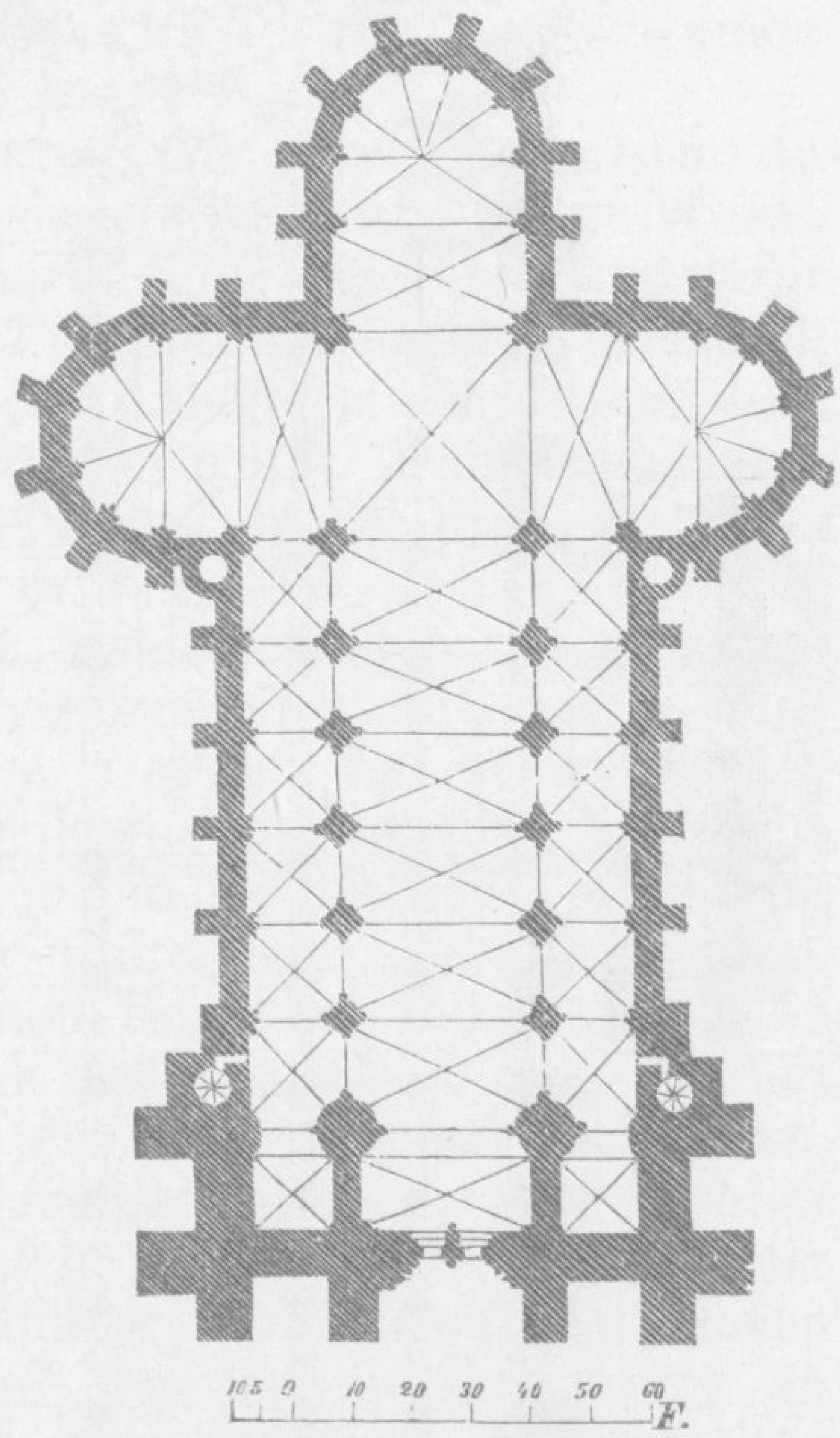


Fig. 423. Grundriss der Elisabethkirche in Marburg.

minder originell, aber für die weitere Entwicklung ungleich folgenreicher prägt sich dieselbe Stylrichtung an der Elisabethkirche zu Marburg (1235 bis 1283) aus[3]), die in ihrer Chor- und Querschiffbildung auf die ältere rheinische Anlage eines polygonen Abschlusses zurückgeht (Fig. 423) und in ihrem Langhaus das wichtige Beispiel der ersten gothischen Hallenkirche mit drei gleich hohen Schiffen bietet, obwohl die Fenster noch in zwiefacher Reihe übereinander angeordnet sind.

Unbedingter schliesst sich die deutsche Gothik in ihrem berühmten Hauptwerk, dem 1248 begonnenen Dom zu Köln[4]), den französischen Vorbildern an, so dass der ganze Chor sammt Umgang und Kapellenkranz fast identisch

1) Denkm. der Kunst Taf. 53 (V.-A. Taf. 32) Fig. 5. Details auf Taf. 54 A (V.-A. Taf. 32 A). — *Clemens, Mellin* und *Rosenthal,* der Dom zu Magdeburg, gr. Fol. 1830 ff. — 2) *Schmidt,* Baudenkmale von Trier. — 3) Denkm. der Kunst Taf. 43 (V.-A. Taf. 32) Fig. 6 und 7. — *Moller's* Denkm. deutscher Baukunst. — 4) Denkm. der Kunst Taf. 54, 54 A (V.-A. Taf. 32 A) und 54 B. — Vgl. das Prachtwerk von *Boisserée,* der Dom zu Köln. Stuttgart 1823 und das neue erschöpfende Werk von *Schmitz* und *Ennen.*

mit dem der Kathedrale von Amiens ist (Fig. 424). Aber in der klaren, gesetzmässigen Gliederung, in der bei allem Reichthum edlen Durchbildung erreicht hier der deutsche Styl seine selbständige Vollendung. (Vgl. die Details in den Fig. 400. 401. 402. 405. 414.) Nachdem der Chor im Jahr 1322 eingeweiht war, schritt man erst allmählich zur Ausführung des Quer- und Langhauses, und bei letzterem erlangte man wieder den höchsten Grad einer imposanten Raumentfaltung, indem man es fünfschiffig gestaltete. Bei einer Mittelschiffbreite von 44 Fuss steigt das Hauptgewölbe 140 Fuss empor. Die Gesammtlänge des gewaltigen Baues beträgt im Aeusseren 532 Fuss. Den Abschluss sollten zwei unvollendet gebliebene kolossale Thürme mit durchbrochenen schlanken Spitzen bilden, deren aufgefundene Originalrisse eine Lösung dieser Aufgabe zeigen, welche sich schon bis zur Uebertreibung steigert. Die Vollendung derselben unter *Voigtel's* Leitung hat das Jahr 1880 uns gebracht.

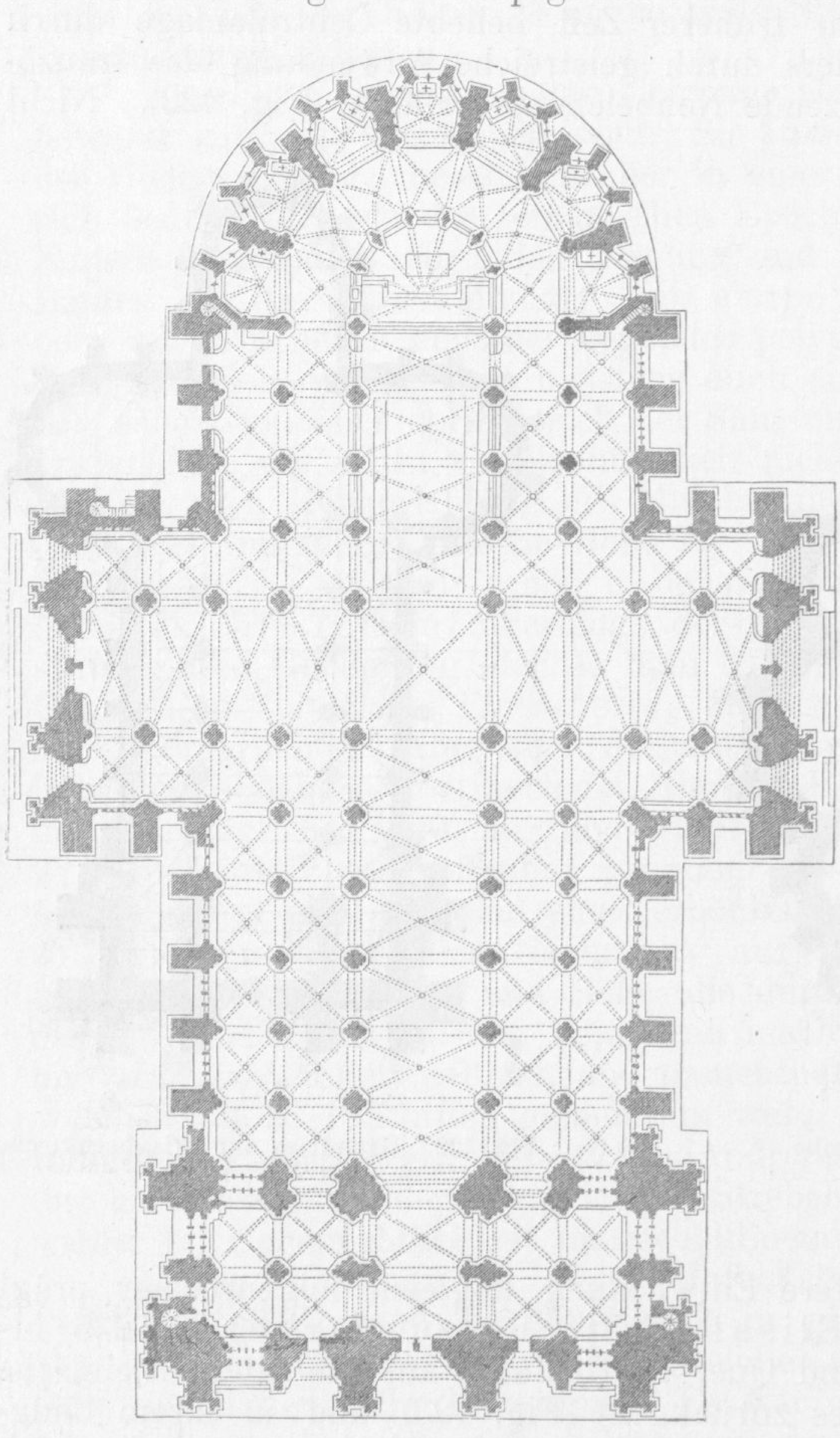


Fig. 424. Grundriss des Kölner Doms.

Weiter oberhalb am Mittelrhein ist besonders die zierliche Katharinenkirche zu Oppenheim[1]) (1262 bis 1317) ein ungleich originelleres und durch glänzende Prachtdekoration des Aeusseren ausgezeichnetes Werk. Im Laufe des 13. Jahrhunderts erhielt auch das Münster zu Freiburg[2]) sein noch etwas schweres Langhaus, welchem sich jedoch in dem vor die Façade hinaustretenden Westthurm das edelste Beispiel aller wirklich damals ausgeführten durchbrochenen Thurmhelme anschliesst. Auch das Münster zu Strassburg[3]) hat in seinem mächtig breiten, 1275 vollendeten herrlichen Langhaus (vgl. oben Fig. 409) noch eine gewisse ernste Strenge der Verhältnisse, bewahrt aber in seiner von Meister *Erwin von Steinbach* 1277 begonnenen Façade ein bewunderswerthes Zeugniss von der Verschmelzung deutscher und französischer Bauweise. Das schöne, prachtvolle, 42 Fuss breite Radfenster, sowie die starke Betonung der horizontalen Glieder gehören der französischen Richtung an, während die deutsche durch die besonders klare Disposition in dem kühnen doppelten Thurmbau vertreten ist, von dem freilich nur der nördliche in einer Höhe von 452 Fuss Rhein. und den willkürlich spielenden Dekorativformen der Spätzeit im Jahr 1439 durch Meister

[1]) *F. H. Müller,* die Katharinenkirche zu Oppenheim. Darmstadt 1823. Prachtwerk in gr. R. Fol. Neues Prachtwerk über die Wiederherstellung der Kirche, von *G. Freih. v. Schmidt.* gr. Fol. 1889. — [2]) Denkm. der Kunst Taf. 53 (V.-A. Taf. 32) Fig. 1—4. — *Moller's* Denkmale. — [3]) Denkm. der Kunst Taf. 53 (V.-A. Taf. 32) Fig. 8.

Johann Hültz aus Köln zur Vollendung gekommen ist, nachdem *Ulrich von Ensingen* vorher den Aufbau der Façade geleitet hatte. Mehr im Sinne der französischen Schule nach Art des Kölner Doms, doch mit Vereinfachung der Choranlage, ist die Kathedrale von Metz ausgeführt, in ihrem schlanken, glänzend behandelten Langhaus im Wesentlichen ein Werk des 14. Jahrhunderts, während die edle Kirche S. Vinzenz ebendort in ihrer strengeren Form den Charakter der Frühzeit behauptet und in ihrer Chorgestaltung mit Nebenchören der in Deutschland üblichen Grundrissanlage sich anschliesst. Bezeichnend ist es, dass in Lothringen wie im Elsass die deutsche Anordnung in der Behandlung der Chorpläne ausschliesslich herrscht. Besonders anziehende Beispiele sind das Münster zu Schlettstadt in den edlen Formen der Frühzeit, die Stiftskirche zu Weissenburg, auch durch treffliche Kreuzgänge ausgezeichnet, die einfachere Kirche S. Martin zu Colmar und aus späterer Zeit die Kirche zu Thann, welche einen der zierlichsten Thürme mit durchbrochenem Helm besitzt.

Im südlichen Deutschland vertritt der im Jahre 1275 begonnene Dom zu Regensburg[1]) den deutsch-gothischen Styl in besonders edler und klarer Weise. Namentlich wird von der reichern französischen Chorbildung abgesehen und dafür jedes der drei Schiffe durch einen selbständigen Polygonschluss ausgezeichnet, worin man eine Reaktion der einfacheren deutschen Anlage zu erkennen hat, welche fortan in Deutschland als die beliebtere Grundform gilt. Denselben edlen und strengen frühgothischen Styl vertritt die Stiftskirche zu Wimpfen i. Th., von deren trefflich durchgeführtem Querschiff wir in Fig. 410 eine Anschauung gegeben haben[2]). Sie ist mit Beibehaltung einer zweithürmigen romanischen Façade seit 1259 bis 1278 in vereinfachter Grundrissform, aber mit den in Süddeutschland beliebten Chorthürmen errichtet worden. Der Bau hat schon deshalb eine allgemeinere kunstgeschichtliche Bedeutung, weil eine gleichzeitige Nachricht seine Entstehung in „französischem Style“ betont, indem sie mittheilt, er sei von einem aus Paris gekommenen Architekten „opere francigeno“ erbaut worden. Dagegen zeigt der Chor des unvollendet gebliebenen Doms zu Prag, der 1343 durch *Matthias v. Arras* begonnen und 1385 durch *Peter (Arler?)* von Gmünd fortgeführt wurde, ein völliges Zurückgehen auf den französischen Grundplan. Auch das romanische Langhaus des Doms zu Augsburg (I, 346) erhielt in ähnlicher Behandlung einen Chor von stattlicher Anlage. In der Schweiz sind vor Allem die beiden Thürme des edlen Münsters zu Basel mit ihren durchbrochenen Helmen, sodann das noch strenge Münster zu Freiburg im Uechtlande, endlich das stattliche Münster zu Bern, ein Werk der schwäbischen Bauschule, namentlich des *Matthäus* und *Matthias Ensinger*, endlich die zierliche Oswaldkirche in Zug, beide aus spätgothischer Zeit, hervorzuheben.

Die meisten dieser genannten Bauten, wenn auch ihr Beginn ins 13. Jahrhundert hinaufreicht, sind doch ihrer Grossartigkeit wegen erst im folgenden Jahrhundert oder gar noch später vollendet worden. Ueberhaupt erlebte Deutschland im 14. Jahrhundert die Zeit einer abermaligen hohen Blüthe, ja es trat zum zweiten Mal in künstlerischen Dingen als Reigenführer auf und beherrschte durch seine Architektur, die nun völlig in Fleisch und Blut des Volkslebens übergegangen war, fast die ganze europäische Welt bis tief nach Italien und nach Spanien hinein. In das 13. Jahrhundert reicht noch der Anfang des Schiffbaues am Dom zu Halberstadt[3]) hinauf; der Chor indess, der den Umgang festhält, aber die Kapellen bis auf eine östlich gelegene verwirft, ist erst seit 1327 hinzugefügt worden, der ganze Bau aber steht als eins der schönsten Beispiele maassvoll klarer und doch zierlich entfalteter deutscher Gothik da. Unter den süddeutschen Bauten ist als eine der imposantesten Anlagen das fünfschiffige

1) Denkm. der Kunst Taf. 55 (V.-A. Taf. 32 B) Fig. 3. — *Popp* und *Bülau*, die Architektur des Mittelalters in Regensburg. Fol. Regensburg 1834.

2) Vgl. die gediegene von *J. Egle* veröffentlichte Aufnahme.

3) *Lucanus*, der Dom zu Halberstadt. Fol. 1837.

Münster zu Ulm[1]), 1377 begonnen, anzuführen, dessen etwas nüchterne Gliederung durch die gewaltigen Dimensionen aufgewogen wird. Der neuerdings vollendete Thurm war auf eine kühne durchbrochene Spitze berechnet; neben dem Chor sind nach einer in Süddeutschland beliebten Anlage zwei kleinere Thürme errichtet, deren stylgerechte Vollendung durch die Thätigkeit des 1830 verstorbenen Münster-

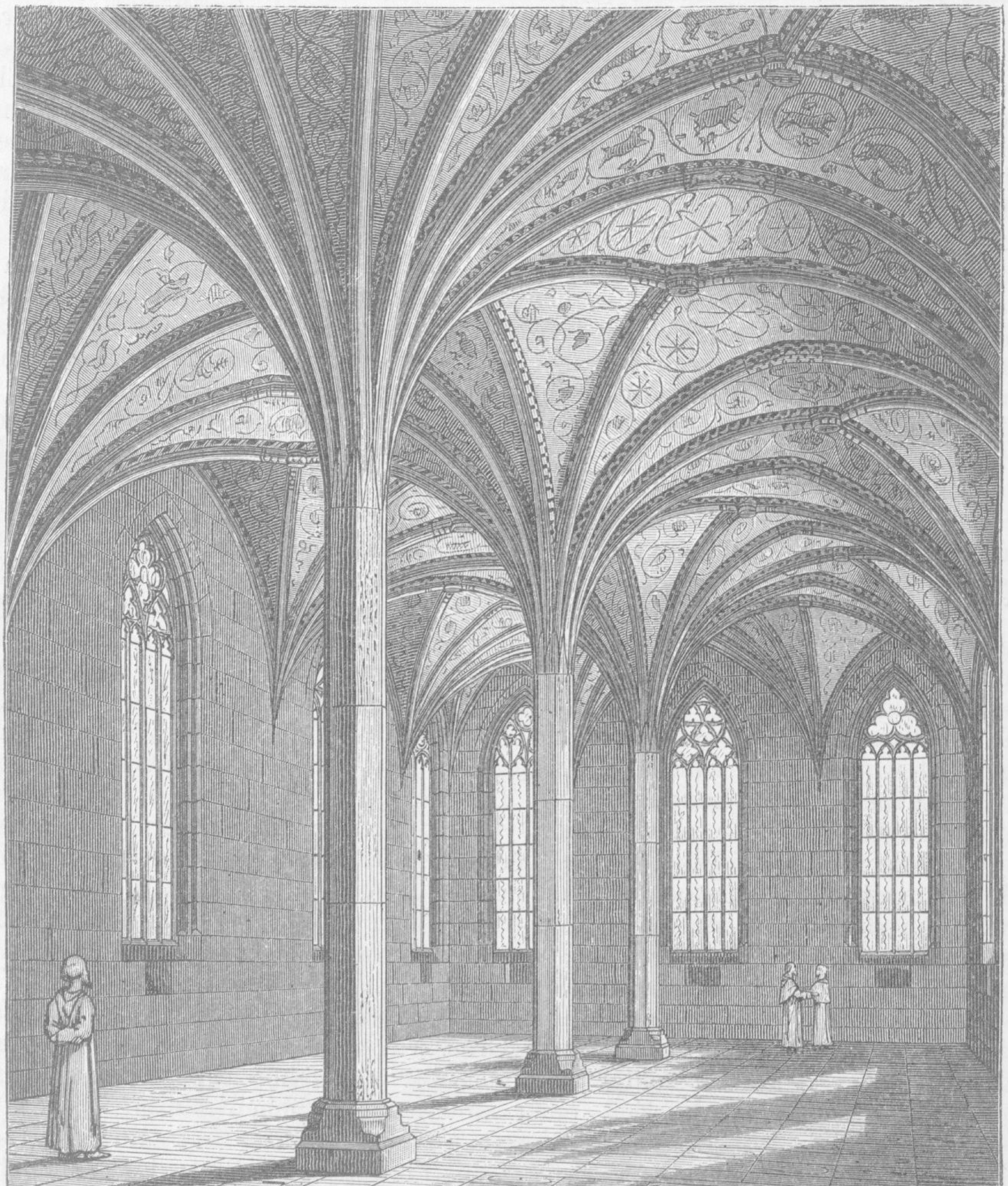


Fig. 425. Kapitelsaal zu Bebenhausen. (Baldinger.)

baumeisters *Scheu* erfolgt ist, während der Ausbau des gewaltigen Westthurmes seit 1890 durch A. Beyer meisterlich vollendet ward. Hier treten uns zum ersten Male die grossen Meister der schwäbischen Schule im Zusammenhange entgegen. Vor Allem der bedeutende *Ulrich von Ensingen*, der mehrmals zur Berathung wegen

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 55 (V.-A. Taf. 32 B.) Fig. u. 5. Vgl. die schöne Festschrift von *Fr. Pressel*. Ulm 1877.

des Dombaues nach Mailand berufen wurde, seit 1392 dem Ulmer Münsterbau vorstand und dann 1399 zum Ausbau der kolossalen Façade des Münsters von Strassburg herangezogen wurde, wo er 1419 starb. In Ulm war es dann *Matthäus Böblinger,* dem hauptsächlich die Fortsetzung des Thurmbaues oblag und nach dessen Plänen die Vollendung neuerdings erfolgte.

Neben den grossen Kirchenbauten kommen alle jene klösterlichen Anlagen, Kreuzgänge, Kapitelsäle, Refektorien u. drgl. in Betracht, in denen sich oft eine besonders originelle Ausbildung des Styls zu erkennen giebt. Aus der grossen Masse derartiger Werke seien beispielsweise die edlen, frühgothischen Kreuzgänge am Dom zu Trier und bei S. Emmeran in Regensburg, die aus verschiedenen Epochen stammenden Kreuzgänge des Klosters Maulbronn, Kreuzgang und Kapitelsaal zu Bebenhausen (Fig. 425[1]), sowie die malerische spätgothische Anlage des Kreuzganges am Münster zu Basel hervorgehoben.

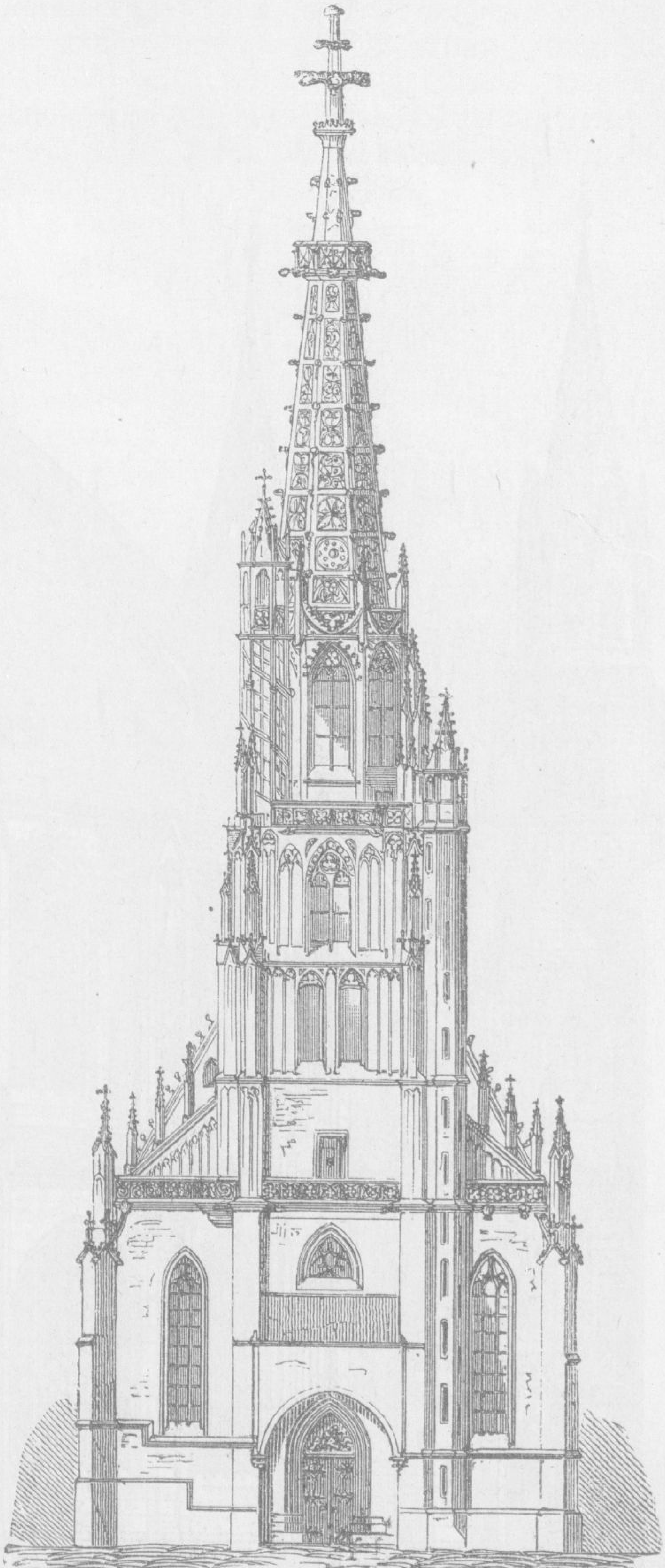


Fig. 426. Façade der Frauenkirche zu Esslingen.

Mit dem Ueberwiegen des Bürgerthumes hängt etwa seit der Mitte des 14. Jahrhunderts überhaupt eine Abschwächung des edleren architektonischen Sinnes zusammen. Die Architektur gewinnt einen etwas handwerklichen Ausdruck, die Einzelheiten sind nicht frei von Künstelei und Willkür, namentlich machen sich an den Gewölben die spielenden Formen der Stern- und Netzgewölbe bemerklich. In den Fensterfüllungen überwiegen die Fischblasen, und dagegen lässt die straffe Gliederung der Pfeiler nach, ja bisweilen fällt selbst das Kapitäl fort, und die Gliederung der Pfeiler strahlt unmittelbar, sich nach allen Seiten verästelnd, in die Gewölbrippen hinein. Die Dimensionen sind aber dabei oft gerade recht bedeutend, wenngleich ohne feinere Schönheit der Verhältnisse. Dafür halten dann meist überreich geschmückte Einzelheiten, Portale oder Kanzeln, Sakramentshäuschen, Lettner und dergl., oft in bewundernswerther Fülle der Phantasie, schadlos. Damit hängt auch das Ueberhandnehmen der ungleich nüchterneren Form der Hallenkirche zusammen, die seit dem 14. Jahrhundert in Deutschland immer mehr zur Herrschaft kommt. Ihren Hauptsitz hat sie in Westfalen und Sachsen, wo die Liebfrauen- (Ueberwasser-) und die Lambertikirche

[1]) Dr. *E. Paulus,* die Cisterzienserabtei Bebenhausen. 4⁰. Stuttgart 1886.

zu Münster[1]), die Wiesenkirche zu Soest, die fünfschiffige Marienkirche zu

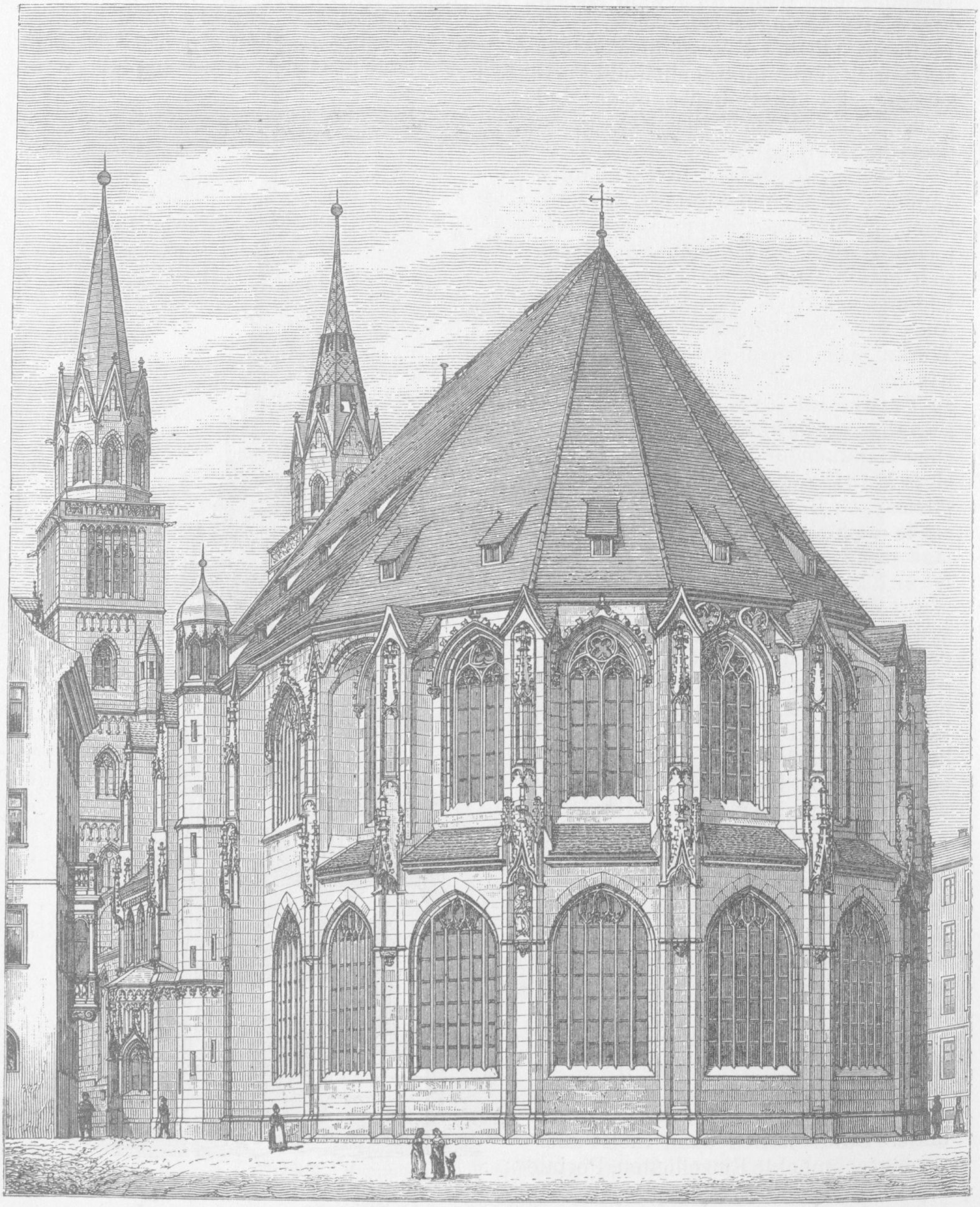


Fig. 427. Chor von S. Lorenz in Nürnberg. (Baldinger.)

Mühlhausen und die Dome von Minden und von Meissen[2]) (ersterer noch

1) *W Lübke,* die mittelalterliche Kunst in Westfalen.

2) Denkm. der Kunst Taf. 55 (V.-A. Taf. 32 B) Fig. 1 u. 2. — *Schwechten,* der Dom zu Meissen. Fol. Berlin 1823. —

ganz aus dem 13. Jahrhundert) in edler Weise diesen baulichen Organismus vertreten. Kaum minder oft kommen die Hallenkirchen in Süddeutschland vor. Eins der zierlichsten Beispiele, die Frauenkirche zu Esslingen[1]), zeichnet sich durch reich geschmückte Portale und einen überaus graziösen, durchbrochenen Turmhelm aus (Fig. 426). Der Chor wurde zwischen 1324 und 1332 erbaut, dann die östliche Hälfte des Schiffes und seit etwa 1398 unter Oberleitung *Ulrichs von Ensingen*, des Meisters von Ulm und von Strassburg, die westliche Hälfte ausgeführt und der herrliche Thurm begonnen, der um 1476 durch *Hans Böblinger* vollendet wurde[2]). In Gmünd ist die heilige Kreuzkirche (vgl. Fig. 420 und 421) ein Bau von herrlicher Schlankheit und Schönheit der Verhältnisse, ebenfalls reich mit plastischem Schmuck versehen. In Nürnberg ist die Frauenkirche, 1355 bis 1361 erbaut, ein besonders durch die reiche Façade interessantes Beispiel. S. Sebald hat wenigstens einen Chor, der in seinem gleich hohen Umgange diese Form in imposanter Weise auf die polygone Grundgestalt angewendet zeigt, und demselben Beispiele folgt 1439 bis 1477 der Chor von S. Lorenz (Fig. 427)[3]), dessen Schiff ein edles Werk des 13. Jahrhunderts mit einer durch ein prachtvolles Radfenster und ungemein reich geschmücktes Portal ausgezeichneten Façade. Weiterhin ist in einem der grossartigsten deutschen Bauwerke, der Stephanskirche zu Wien[4]), die Hallenform wenigstens annähernd vertreten, da das Mittelschiff zwar etwas höher als die Abseiten, aber fensterlos ist. Der im 14. Jahrhundert begonnene Chor zeigt dagegen drei völlig gleich hohe Schiffe, die mit polygonen Apsiden schliessen. Am Aeusseren ist durch ungemein glänzende Seitengiebel mit durchbrochenem Maasswerk (Fig. 428) die Schwere des kolossalen Daches gemildert, und in dem 435 Fuss hohen, pyramidal aufsteigenden Riesenthurme, der von Meister *Wenzla* begonnen und 1443 vollendet wurde, hat die Gothik eines ihrer prächtigsten Musterwerke hingestellt. In Ungarn ist die originelle Anlage des Doms zu Kaschau hervorzuheben.

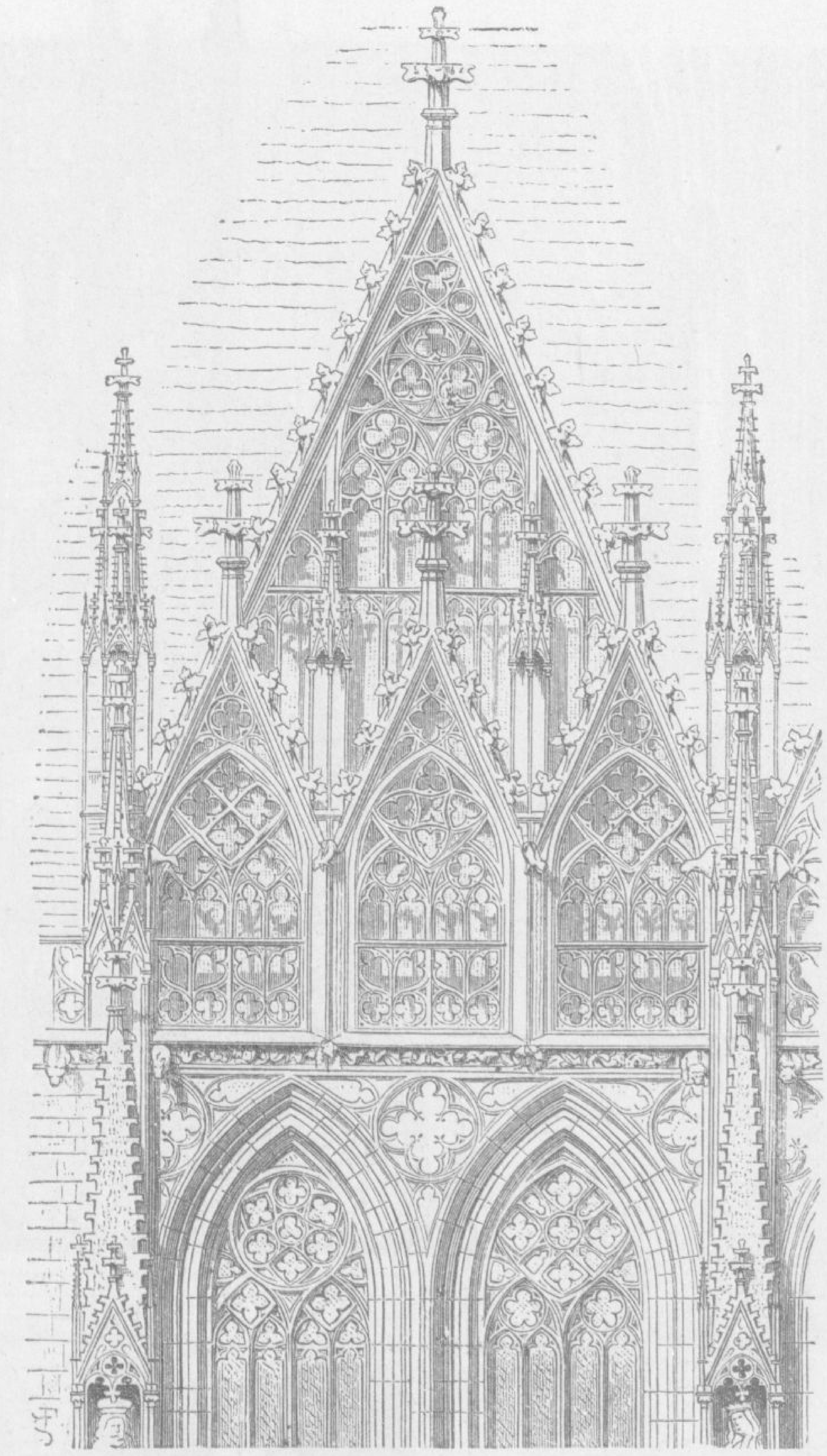


Fig. 428. Giebel von S. Stephan zu Wien.

Die letzte Epoche seit dem 15. Jahrhundert hat namentlich in den sächsischen Gegenden eine zahlreiche Vertretung der Hallenanlage aufzuweisen. Die Kirchen

[1]) *Heideloff*, die Kunst des Mittelalters in Schwaben. Supplementheft I, mit Aufnahme von *Beisbart*. Stuttgart.

[2]) Diese Daten nach einem Vortrage des mit der Oberleitung der Wiederherstellungsarbeiten betrauten Oberbauraths *J. v. Egle*.

[3]) Denkm. der Kunst Taf. 55 (V.-A. Taf. 32 B) Fig. 6.

[4]) Ebenda Taf. 55 Fig. 7—9. — *Tschischka*, der S. Stephansdom in Wien. Fol. Wien 1853.

dieser Art sind meist von lichter, weiter Raumwirkung, dabei frei und kühn aufstrebend, aber in der Einzelgliederung schon mit allen Ausartungen dieser halb nüchternen, halb phantastischen Zeit behaftet. Besonders macht sich in den Details ein unruhiges Bäumen, Biegen, Verschnörkeln und Durchschneiden der Glieder bemerklich, welches, wie z. B. am Nordportal des Doms zu Merseburg, dessen

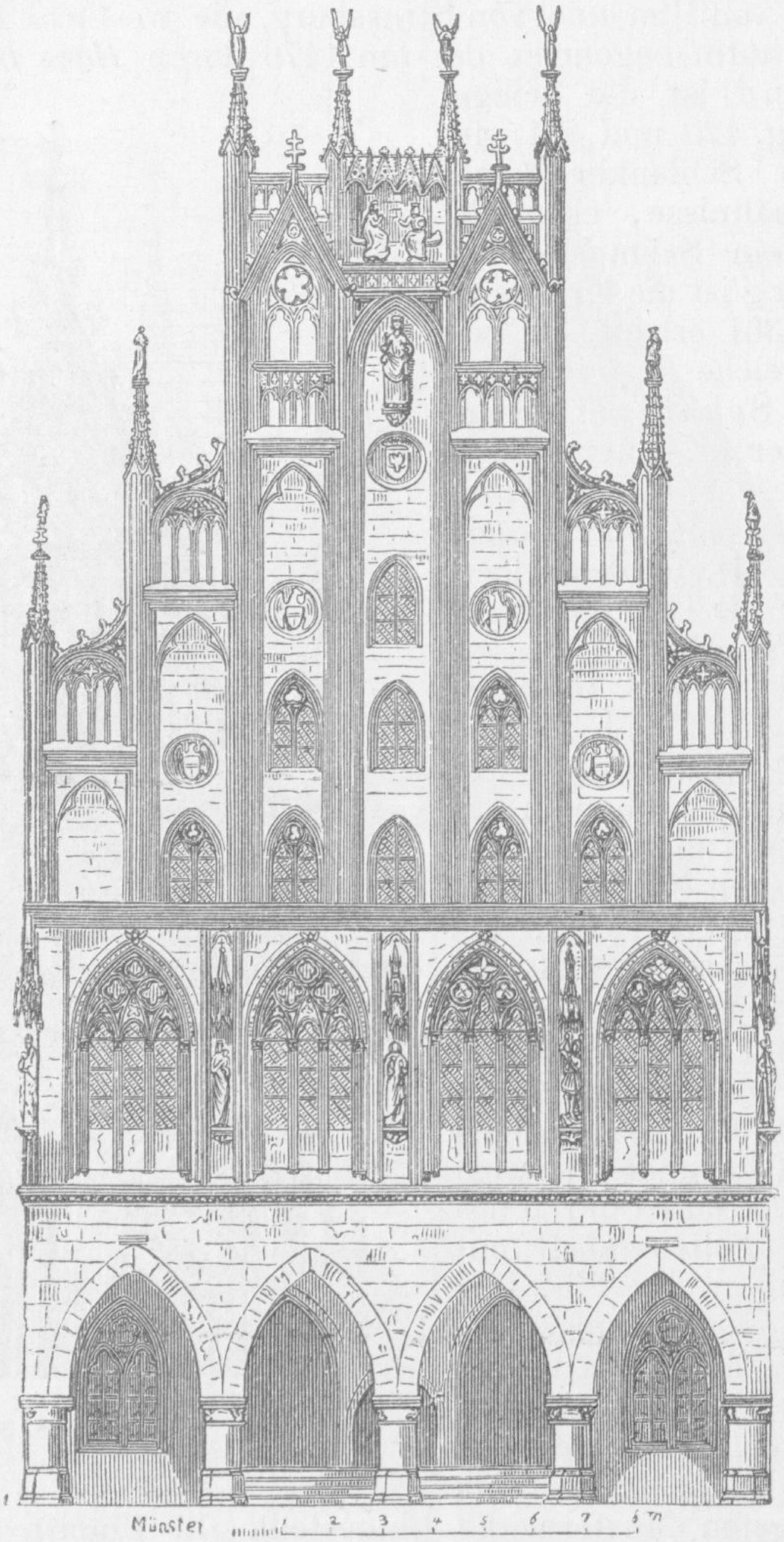


Fig. 429. Rathhaus zu Münster.

Schiff 1517 geweiht wurde, als ein Beispiel ächten gothischen Zopfes gelten kann. Eine andere, nicht minder wilde Ausschweifung findet sich da, wo die Architektur sich in rohem Naturalismus so weit vergisst, dass sie die idealen Bildungsgesetze, auf welchen ihr ganzes Schaffen beruht, aus den Augen verliert und in sklavischer Nachahmung ganzes Baumwerk und Geäst mit allen launischen Zerrformen der Natur in Stein zur Darstellung bringt. So am Portal der Klosterkirche zu Chemnitz, die ebenfalls dieser Schlussepoche angehört. Andre Bauten derselben Periode sind die Peter-Paulskirche zu Görlitz (1423 bis 1497), besonders licht,

kühn und frei; die Liebfrauen- (Markt-) Kirche zu Halle, erst 1530 bis 1554 ausgeführt, und viele ähnliche.

In den norddeutschen Küstenländern kommt als ganz besondere Umbildung des gothischen Styles noch der Backsteinbau[1]) in Betracht, der im Verfolgen seiner früheren Praxis auch jetzt durch derbere massenhafte Anlage, kräftige Pfeilerbildung, sowie durch eine zierlich reiche Flächendekoration sein Wesen ausspricht. Im Allgemeinen kann man annehmen, dass die früheren Bauten die technisch vollendeteren, klareren und gediegeneren sind, während seit der Mitte

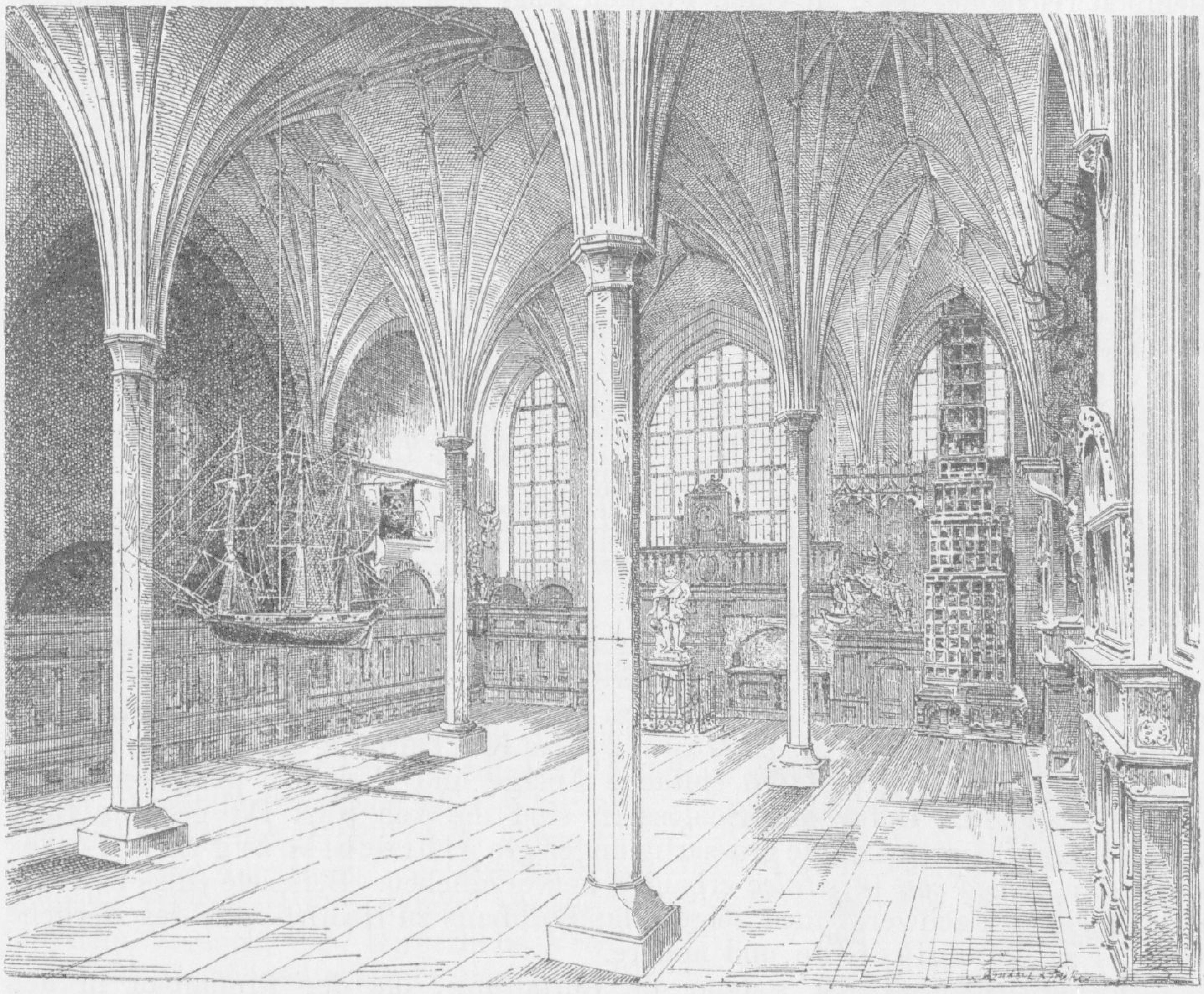


Fig. 430. Halle des Artushofes zu Danzig.

des 14. Jahrhunderts und noch mehr mit dem Beginn des folgenden eine gewisse Rohheit im Ganzen, mit überwuchernd reicher Flächendekoration, in entsprechendem Verhältniss zunimmt. Zu bemerken ist noch, dass auch jetzt diese Bauten aussen und innen unverputzt, in der ernsten, kräftig wirkenden Farbe des Steines bleiben.

Einige dieser Kirchen befolgen die Anlage hoher Mittelschiffe, ja selbst mit dem reich gegliederten französischen Chorschluss, nur dass das Strebesystem beträchtlich vereinfacht und auch die glänzende Grundrissanlage wesentlich modificirt wird. Das Hauptwerk dieser Richtung ist wohl die Marienkirche zu Lübeck, 1276 begonnen, ein Bau von grandiosen Verhältnissen und einem noch strengen Ernst in der Gesammthaltung. Aehnlicher Art ist die Cisterzienserkirche zu Dobberan, 1368 vollendet, edel ausgebildet, von lichtem, schlankem Eindruck. Diesen nahe verwandt, jedoch in der Massenwirkung mächtiger, ist der Dom zu

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 56.

Schwerin, und nicht minder die kolossalen Marienkirchen zu Rostock und Wismar. Auch in Pommern findet dieselbe Auffassung ihre Vertretung in mehreren bedeutenden Denkmalen, wie den Marienkirchen zu Stargard und zu Stralsund (1460 vollendet). In vereinfachtem System zeigen sodann der Dom zu Havelberg, der aus älteren Theilen umgebaute Dom und die Elisabethkirche zu Breslau denselben Styl.

Ungleich grösser ist die Zahl der Hallenkirchen, bei denen dann, namentlich in der späteren Zeit, durch überaus glänzende Flächendekoration mit bunt glasirten Steinen in den zierlichsten Mustern eine prächtige Wirkung erreicht wird. Ausserordentlich reich und noch in edlen Formen zeigt sich dieser Styl an der Marienkirche zu Prenzlau (1325 bis 1340), edel und gemässigt am Dom und der Marienkirche zu Stendal, in riesigen Verhältnissen aufstrebend an der Marienkirche zu Colberg, noch grandioser, aber ohne alle Detailirung an der gewaltigen Marienkirche zu Danzig, und im Gegensatze dazu wieder in der überreichen Prachtentfaltung üppiger Flächendekoration an der Katharinenkirche zu Brandenburg, die 1401 durch Meister *Heinrich Brunsberg* aus Stettin begonnen wurde. Der Dom zu Königsberg dagegen hat zwar ein höheres Mittelschiff, gehört aber, da dasselbe ähnlich wie S. Stephan in Wien keine selbständige Beleuchtung erhalten, zu den Hallenbauten. In Schleswig-Holstein sodann sind die Marienkirchen zu Hadersleben und zu Flensburg (hier auch die Nicolaikirche) sowie der Dom zu Schleswig als schlichte Hallenbauten zu nennen. Endlich zählt auch Süddeutschland in der Frauenkirche zu München (1468 bis 1488) und der 1473 vollendeten Martinskirche zu Landshut ähnliche, durch derbe Kolossalität hervorragende Backsteingebäude.

Der Profanbau erreicht in Deutschland nicht den Reichthum und die Grossartigkeit der flandrischen Städte, aber es fehlt ihm doch nicht an einer mannichfaltigen und oft edlen Gestaltung. Der Hausteinbau ist zunächst durch einige stattliche Rathhäuser vertreten, so vor Allem das zu Braunschweig, durch eigenthümliche Anlage und anmuthige Bogenhallen in zwei Geschossen ausgezeichnet; das in Münster, welches in klarer Entwicklung einen schlank aufsteigenden, mit Fenstern und Statuen geschmückten Giebel zeigt (Fig. 429). Privathäuser findet man u. a. zu Münster, zu Kuttenberg und zu Nürnberg, wo das Haus Nassau sich durch einfache Anlage und zierlichen poligonen Erker bemerklich macht. Unter den Schlössern sind die von Karl IV. gebaute Burg Karlstein in Böhmen und die grossartig angelegte Albrechtsburg zu Meissen, von Meister *Arnold von Westfalen* erbaut[1]), hervorzuheben. Beispiele eines lebendig durchgebildeten Fachwerkbaues zeigen das Rathhaus zu Hannover, das zierliche Rathhaus zu Wernigerode und andere.

Höchst bedeutend ist sodann die Entfaltung, die der Profanbau in den Ländern des Backsteinbaues gefunden hat. Eins der prächtigsten Rathhäuser mit reich durchbrochenem und dekorirtem Giebel hat Tangermünde, ein lebendig gegliedertes, kräftigen Trotz und zierliche Anmuth verbindendes Stadtthor hat Stendal in seinem Uenglinger Thor aufzuweisen. Ueber Alles grossartig sind aber die Profanbauten im preussischen Ordenslande. In Danzig gehört der Artushof, die alte Versammlungshalle der Kaufherren, zu den vorzüglichsten Werken dieser Art. Auf schlanken, dünnen Granitsäulen ruhen die Gewölbe, deren Rippen wie Palmblätter nach allen Seiten sich aufschwingen und dem Gewölbe eine elegante Fächerform geben, die in den preussischen Ordensbauten mit Vorliebe angewandt wurde (Fig. 430). Den höchsten Triumph feiert diese Architektur in dem Hauptschloss des deutschen Ordens, der stolzen Marienburg, die in ihrem Mittelschloss die Hochmeisterwohnung mit ihrem prachtvollen Remter, dem Ordensremter und andere vielfach gestaltete Anlagen zu einem ebenso grossartigen wie künstlerisch vollendeten Ganzen verbindet.

[1]) Vgl. die Publication v. *C. Gurlitt*. Dresden.

England und Skandinavien[1]).

Zum zweiten Male erhielt England von Frankreich einen neuen Baustyl, aber mehr noch als das erste Mal wusste es in eigner Selbständigkeit denselben umzubilden, so dass die englische Gothik einen scharf ausgesprochenen Gegensatz zur festländischen darstellt. Schon die Anlage des Grundplans erleidet eine wesentliche Vereinfachung. Nicht bloss, dass das Langhaus stets nur dreischiffig gebildet wird, dafür aber eine ungewöhnliche Länge erhält, sondern hauptsächlich ist es die Choranlage, die auf ein sehr schlichtes, nüchternes Maass zurückgeführt wird. Denn nicht allein der Umgang und Kapellenkranz fällt fast ohne Ausnahme fort, sondern der Chor schliesst gewöhnlich in einfach trockener Weise sammt den Nebenschiffen geradlinig ab und erhält nur durch die östlich angebaute Marienkapelle (Ladychapel) einen Zusatz, aber keine Bereicherung. Dabei wird der Chor oft in gleicher Länge wie das Schiff gebildet, so dass der ganze Bau sich ungewöhnlich lang hinstreckt, nur etwa durch die auch jetzt oft beibehaltenen beiden Querschiffe unterbrochen (Fig. 431). Dazu kommt, dass die Höhenentwicklung dieser Gebäude eine äusserst geringe ist, und dass die Kreuzgewölbe ohne alle Beziehung zu dem System der Pfeiler meistens oben an den Wänden oberhalb oder unterhalb der Triforien auf Consolen aufsetzen, so dass die Vertikalentwicklung sich nur untergeordnet geltend macht. Die Kathedralen von Wells (Fig. 432) und von Worcester (Fig. 433) geben Beispiele dieser Anordnung, erstere in ganz lockerer Composition, letztere wenigstens mit dem Versuch, eine äusserliche Verbindung der Gewölbstützen mit den Arkaden herzustellen. Es liegt darin wieder jene, in der früheren Epoche noch entschiedener hervortretende englische Abneigung gegen den Gewölbebau, der auch jetzt nicht in seiner organischen Consequenz aufgefasst wird. Das Aeussere erfährt eine ähnliche Vereinfachung, indem das Strebesystem auf das Maass des unumgänglich Nothwendigen beschränkt wird, und namentlich die Strebebögen oft gänzlich fortfallen. Dadurch tritt auch hier ein strenger Horizontalismus überwiegend in Kraft, der durch das flache, hinter hohem Zinnenkranz sich verbergende Dach noch entschiedener zum Ausdruck kommt. An der Façade erheben sich gewöhnlich zwei stattliche Thürme, zu denen fast immer auf dem grösseren Querschiff ein dritter massenhafter, viereckiger Thurm hinzukommt. Aber auch diese Thürme erhalten nur selten schlanke Spitzen und werden gewöhnlich mit einem Zinnenkranz und kleinen Eckfialen abgeschlossen.

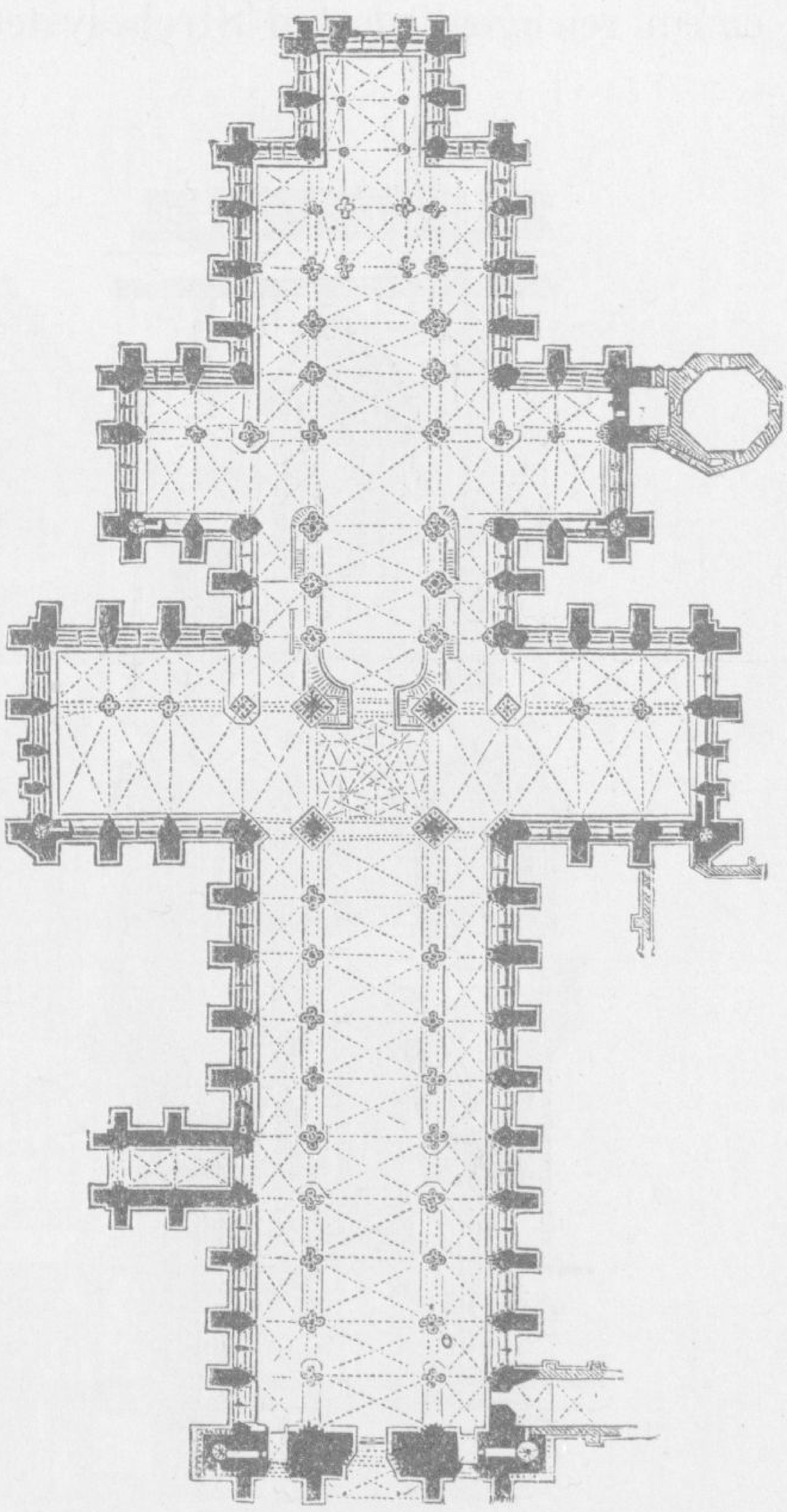


Fig. 431.
Grundriss der Kathedrale von Salisbury.

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 52 (V.-A. Taf. 31). — Vgl. die beim roman. Styl citirte Literatur.

Die erste Einführung des gothischen Styles in England fand im Jahre 1174 statt, als ein französischer Baumeister *Wilhelm v. Sens* nach dem Brande der Kathedrale zu Canterbury berufen wurde, den Neubau zu leiten. Der halbrunde Chorschluss sammt Umgang, der Aufbau und die Gliederung des Ganzen, sowie die Details entsprechen grösstentheils dem um diese Zeit in Nordfrankreich herrschenden, noch mit romanischen Anklängen durchwebten, frühgothischen Styl. — In der folgenden Zeit repräsentirt nur die Westminsterkirche zu London, deren Chor von 1245 bis 1269 erbaut wurde, die ausgebildete französische Kathedralenanlage mit polygonem Chorschluss, Umgang und Kapellenkranz, sowie einem reichgegliederten Strebesystem. Im Uebrigen nahm man in England zwar

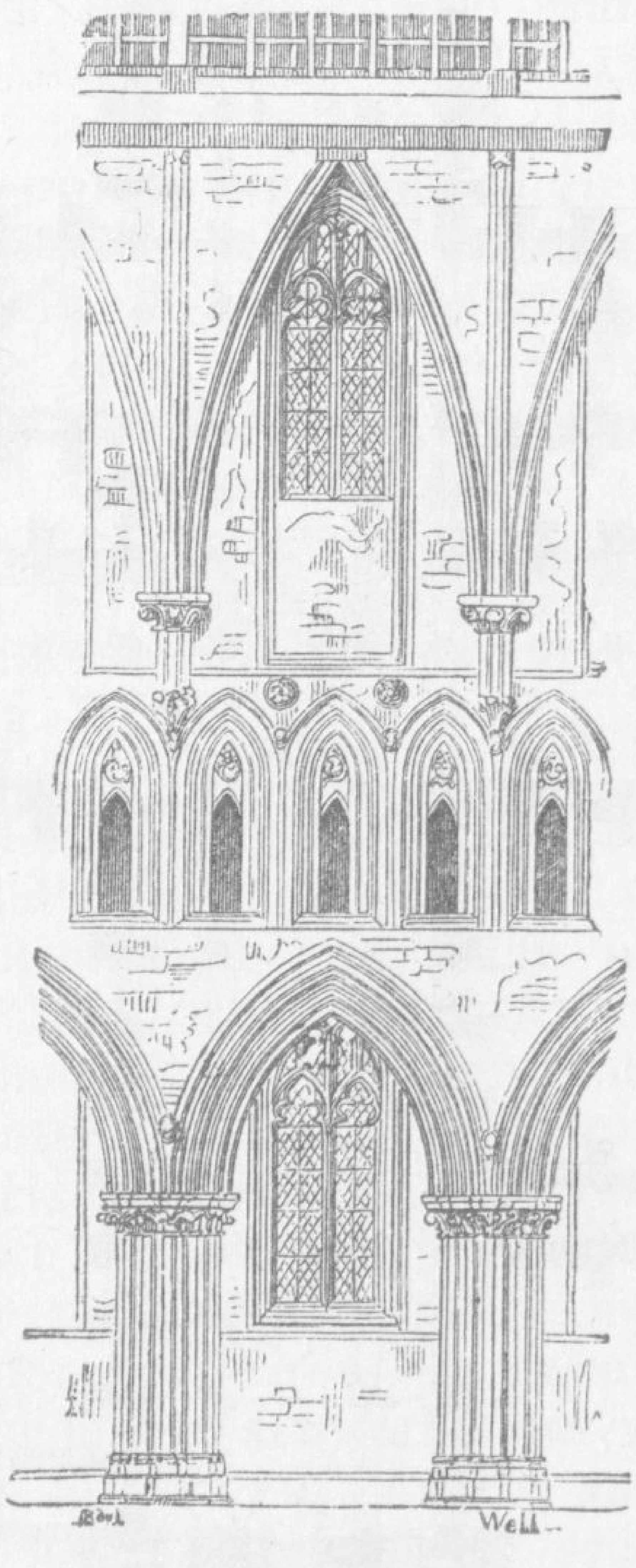


Fig. 432.
Inneres System der Kathedrale von Wells.

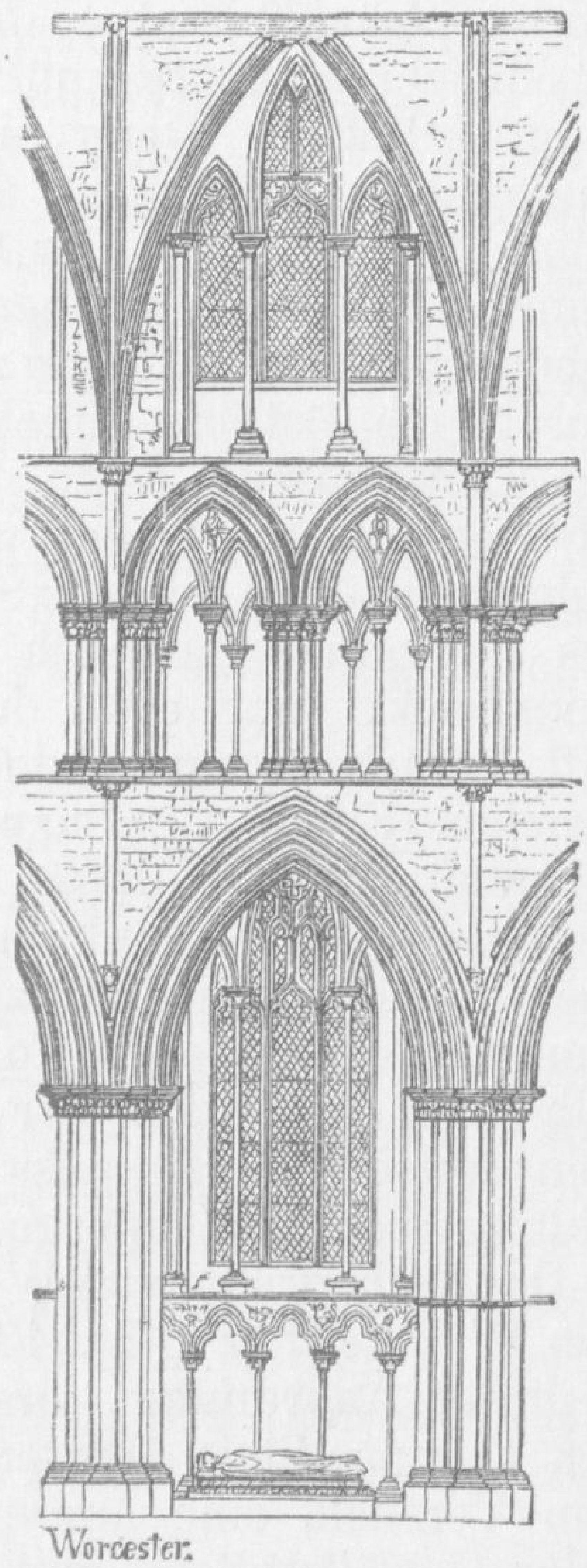


Fig. 433.
Inneres System der Kathedrale zu Worcester.

bald das neue Princip in allgemeinere Verwendung, aber man gab ihm eine so specifische Umgestaltung, dass nicht mit Unrecht die Engländer ihren Bauwerken des 13. Jahrhunderts die Bezeichnung des frühenglischen Styles (early English) geben. Auf der oben geschilderten allgemeinen Grundlage entwickelte sich dieser Styl zu strenger Einfachheit der Grundformen, die aber in der Detailbildung bereits ein reiches Leben verrathen. Da die Pfeiler des Schiffes ohne allen Bezug zur Wölbung stehen, so lösen sie sich zu einer Anzahl schlanker Säulenschäfte auf, die oft ganz lose den Pfeilerkern umringen. Ihnen entspricht an Reichthum bewegter Profilirung die Gliederung der Arkadenbögen. Ueber ihnen ist stets ein Triforium angeordnet, das entweder aus einer Reihe einzelner Lanzettbögen besteht, oder mit gruppenweise verbundenen Lanzettbögen auf schlanken Säulchen sich öffnet. Die Fenster kennen in der Regel die gothische Maasswerkbildung noch nicht, sondern bestehen meistens aus zwei- oder dreifach gruppirten schmalen

Lanzettfenstern. Die einfachen Kreuzgewölbe des Schiffes ruhen auf Diensten, die sich an der Oberwand auf Consolen aufsetzen und nur selten, aber auch da ohne Beziehung zum Pfeiler, bis zu den Arkadenbögen fortgeführt sind.

Zu den wichtigsten Bauten dieser Epoche gehört die Kathedrale von Salisbury (1220 bis 1258), consequent und in einem Gusse durchgeführt, ein Werk von edler Anmuth, das namentlich in seiner Chorentwicklung mit zweitem Kreuzschiff und der eleganten, theilweise sich in den Bau hinein schiebenden Ladychapel den englischen Styl rein und klar ausspricht. Besonders prächtig ist

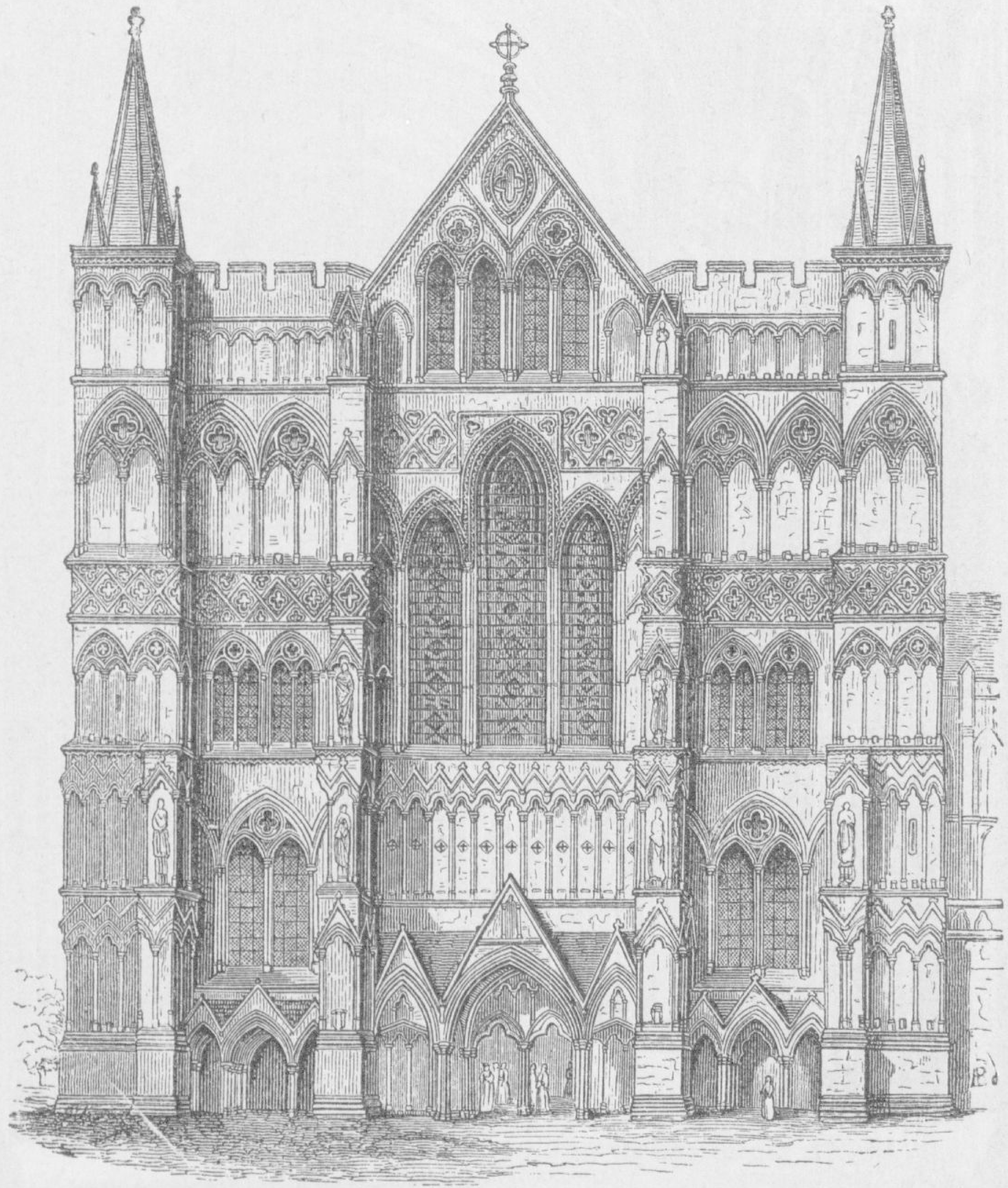


Fig. 434. Façade der Kathedrale von Salisbury.

die mit zwei schlanken Thürmen flankirte Façade ausgebildet (Fig. 434). Auch die Maassverhältnisse sind bezeichnend für die englische Raumbehandlung, denn bei einer Gesammtlänge von 430 Fuss hat das Mittelschiff nur 33 Fuss Breite und 78 Fuss Höhe. Verwandte Behandlung und klare Durchführung im Styl der englischen Frühgothik zeigt auch das Münster von Beverley; ferner der 1218 eingeweihte Chor der Kathedrale von Worcester mit Bündelsäulen, gruppirten Lanzettfenstern, schlichten Triforien und Kreuzgewölben, das Schiff später hinzugefügt. Ebenfalls in strenger Befolgung dieses primitiven Styls wurden von 1214 bis 1239 Querschiff und Langhaus der Kathedrale von Wells, seit 1242 sodann die machtvoll breite Façade mit den zwei Thürmen und ungewöhnlich reichem

Figurenschmuck errichtet, der Chor dagegen im 15. Jahrhundert hinzugefügt. Hieher gehört auch der von 1235 bis 1252 erbaute Chor der Kathedrale von Ely, die durch ein grosses, seit 1322 ausgeführtes Oktogon über ihrem Kreuzschiff ein



Fig. 435. Kathedrale von Lichfield. (Baldinger.)

eigenthümliches an italienische Kuppelbauten erinnerndes Motiv zeigt, bei welchem aber die steinerne Gewölbeform bloss in Holz nachgeahmt ist. Sehr bedeutend ist sodann die Kathedrale von Lincoln, deren mächtiger, 524 Fuss in der äusseren Länge messender Bau ebenfalls noch im 13. Jahrhundert zur Ausführung kam. Sehr glänzend entfaltet sich dieser Styl endlich in der Kathedrale von Lichfield (Fig. 435), deren Langhaus und Querschiff dieser Epoche angehört,

während die östlichen Theile später ausgeführt sind. Hier haben auch die beiden Westthürme und der grosse Thurm auf der Vierung überaus hohe schlanke Spitzen.

Das 14. Jahrhundert sieht auch in der englischen Architektur jene reichere, auf eine glänzendere Detailwirkung hinstrebende Behandlung, die überall gleichzeitig hervortritt und in England zu dem sogenannten decorated style führt. Dieser findet besonders in der Aufnahme üppiger, wenn auch nicht gerade organisch entwickelter Maasswerkmuster in den Fenstern, sowie einem zierlichen, häufig angewandten Stern- und Netzgewölbe, seinen Ausdruck. Eins der glänzendsten Werke dieser Zeit ist die Kathedrale von Exeter, deren Haupttheile in consequenter Durchführung von 1327 bis 1369 erbaut wurden. Zierlich gegliederte Bündelpfeiler, reiche Fenstermaasswerke (Fig. 437) und elegante Sterngewölbe, wozu noch am Aeussern eine ungewöhnliche Durchführung der Strebewerke sich gesellt, geben dem Bau ein lebendig anmuthiges Gepräge. Nicht minder bedeutend ist die Kathedrale von York (Fig. 436), deren Chor in die erste und deren Langhaus in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts fällt, ebenfalls ein Bau von prächtiger Wirkung und grossartiger Anlage. Dieselbe Entwicklungsstufe vertritt

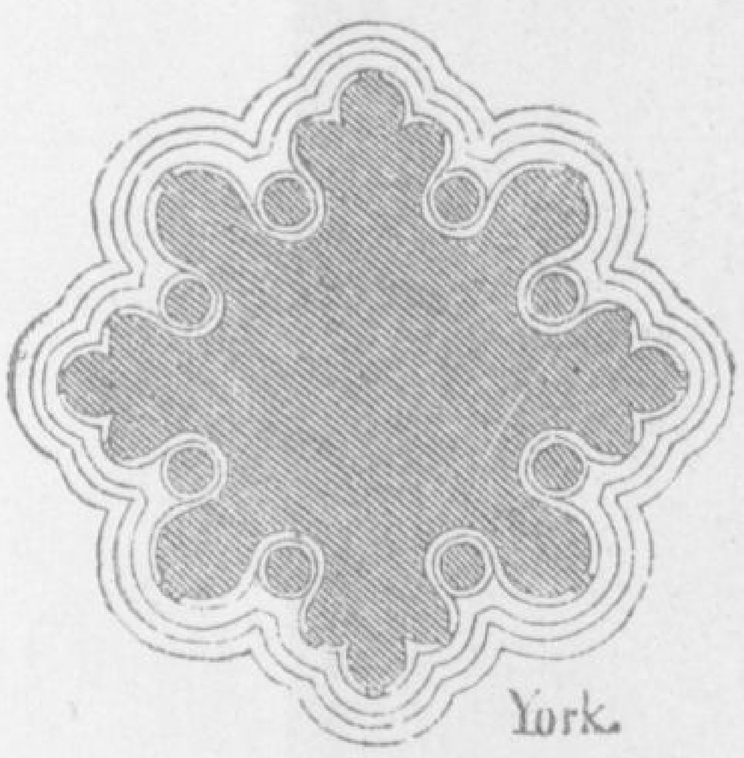


Fig. 436.
Kathedrale zu York. Pfeiler.

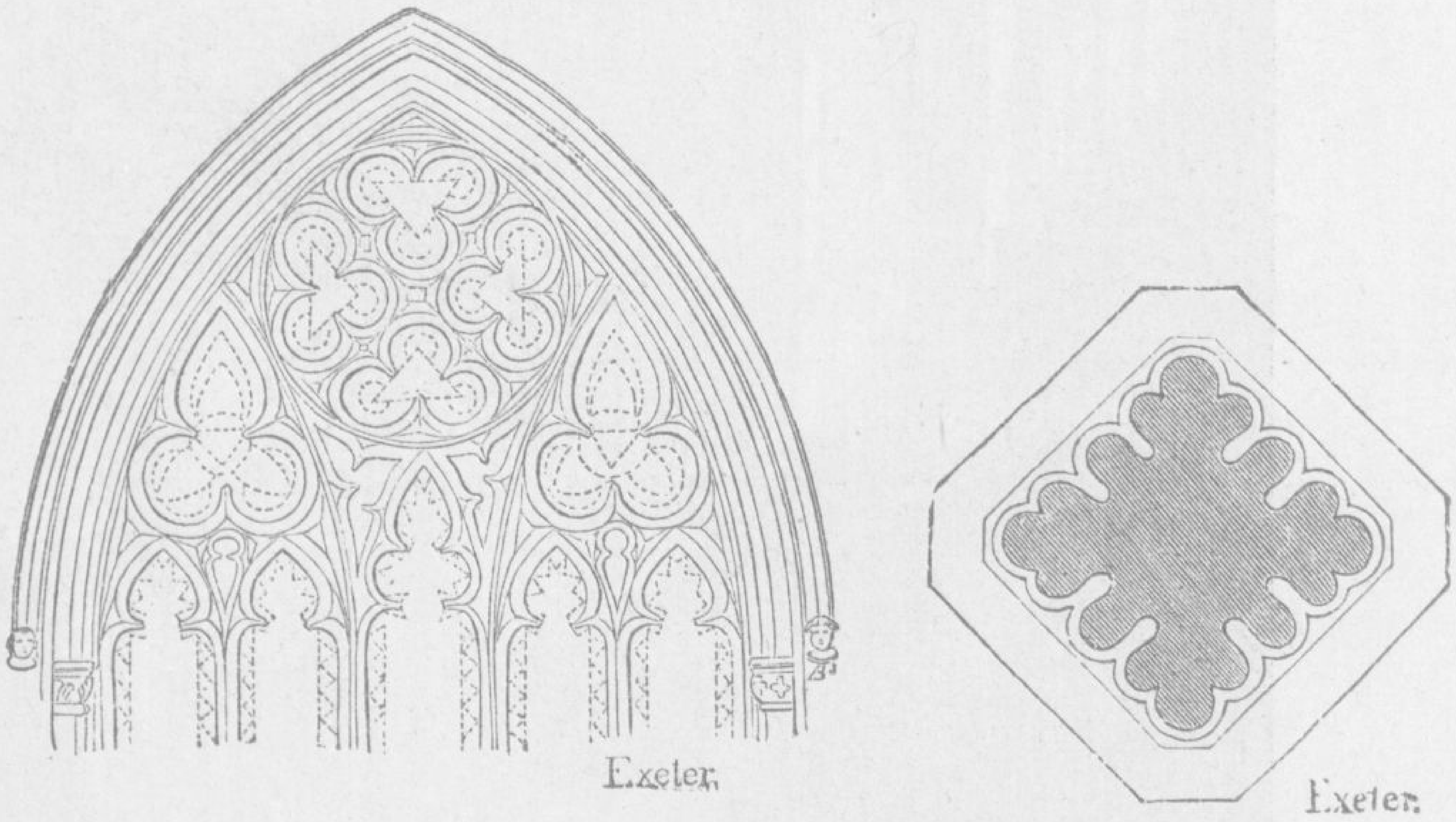


Fig. 437.
Kathedrale zu Exeter. Fenster und Pfeiler.

die als malerische Ruine vorhandene Abteikirche von Melrose, während das seit 1393 umgebaute Schiff der Kathedrale von Winchester mit den schlanken, lebendig gegliederten Pfeilern, der an Stelle des Triforiums angelegten Blendgalerie und den reichen Netzgewölben den Uebergang zur folgenden Epoche bildet.

Gegen den Beginn des 15. Jahrhunderts geht diese Bauweise vollends in den perpendicular style über, der bei noch mehr gesteigertem Reichthum doch ein Element geometrischer Spielerei aufnimmt, das in den Fenstermaasswerken zu einem gitterartigen perpendicularen Stabwerke führt und überhaupt alle Flächen mit einem Netze solcher Maasswerkbildungen überspinnt. Dazu kommt dann auch, etwa seit 1450, die Aufnahme einer hässlich gedrückten, flachen, und doch in der Mitte geschweiften Bogenform, des sogenannten Tudorbogens, sowie sich auch die Bögen an Arkaden und Gewölben mit reichen dekorativen Spitzen und Zacken phantastisch besetzen. Ja die Ausbildung der Gewölbe geht in der Ornamentation so weit, dass die Schlusssteine zapfenartig niederhangen und die Gewölbe also zum Theil frei zu schweben scheinen, dass unermessliche Maasswerkfüllungen die Flächen zwischen den Rippen ganz bedecken und überhaupt die reichste Art des Fächergewölbes immer mehr Platz greift. Den höchsten Glanz erreicht dieser Styl an der Kapelle Heinrich's VII., die von 1502 bis 1520 dem Chor der Westminsterkirche zu London angebaut wurde (Fig. 438). Hier sind alle Flächen an Wänden und Gewölben mit einer wahrhaft überschwäng-

lichen Fülle üppiger Details übergossen, so dass der Ernst der Architektur sich in ein reizendes Spiel zauberhafter Phantastik auflöst.

Eine nicht minder anziehende Ausbildung erlangt dieser spätere Styl in den

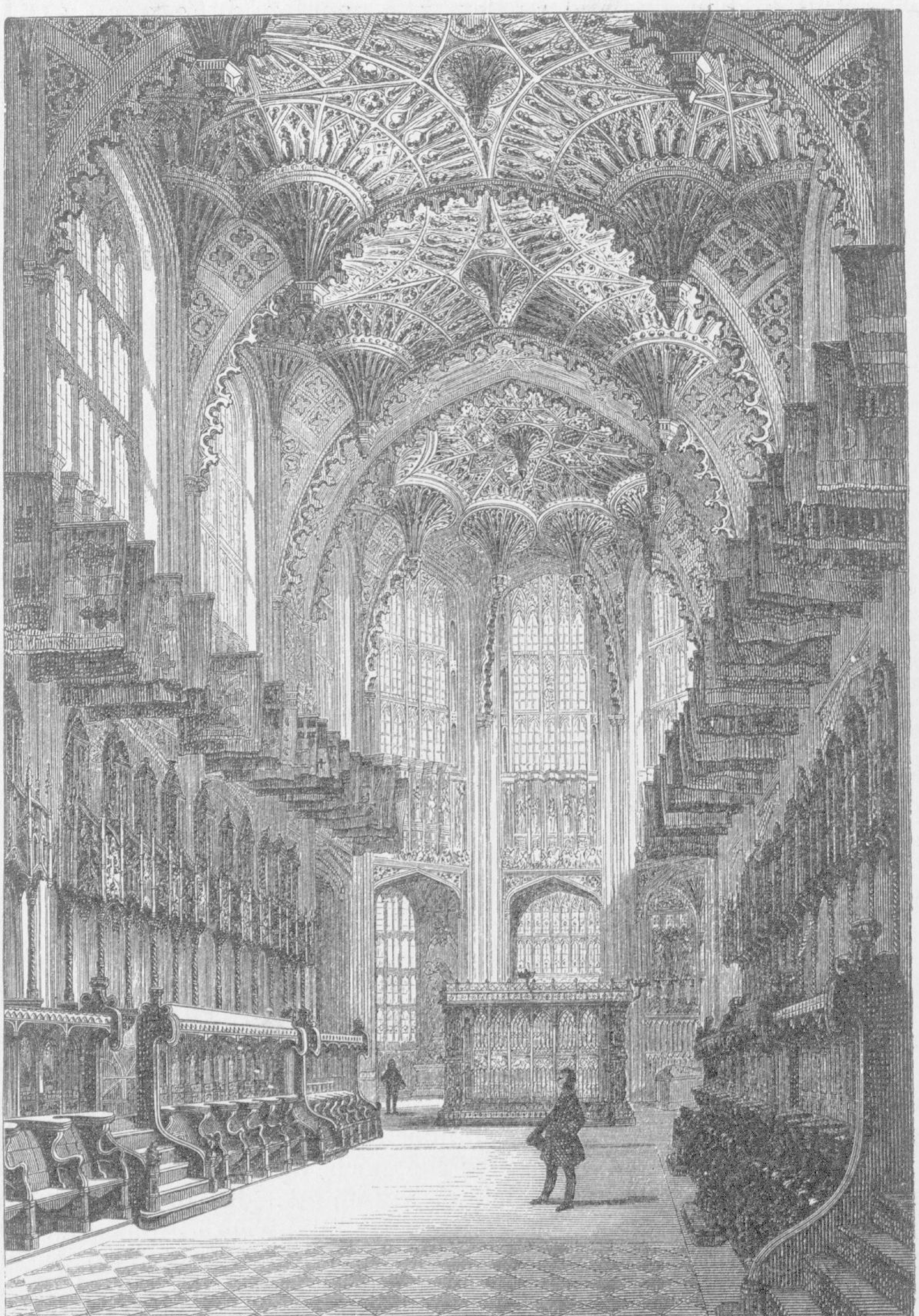


Fig. 438. Kapelle Heinrichs VII. zu Westminster.

hölzernen Sprengwerken der Decken, welche durch die nationale Vorliebe für den Holzbau schon in der vorigen Epoche manchmal statt steinerner Gewölbe zur Anwendung kamen, und in dieser Spätzeit noch viel häufiger, namentlich in Kapitelsälen und den Hallen der Schlösser und der mit den Universitäten verbundenen Colleges ihre Ausbildung finden. Selbst in den Haupträumen, dem Mittelschiff,

Chor und den Querarmen der Kirche kommen solche hölzerne Decken statt der Gewölbe vor; so in der Marienkirche zu Oxford, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; so in den Kirchen zu Lavenham und Melford und in manchen andren Bauten. Die Holzconstruktion des Daches wird hier in allen ihren Theilen



Fig. 439. Dom zu Drontheim.

reich und zierlich ausgebildet, wobei nicht selten die dem Steinbau entlehnten Maasswerkformen eine glänzende Rolle spielen. So in besonders eleganter Weise das Kapitelhaus der Kathedrale zu Exeter, die grosse Halle des Schlosses von Eltham, namentlich aber die gewaltige Westminsterhalle zu London, einer der imposantesten Säle der Welt.

Sehr bedeutend sind die mit den Kathedralen verbundenen klösterlichen Anlagen, die Kreuzgänge, die Kapitelhäuser, diese meistens wie zu Wells,

Salisbury, York u. a. in centraler Form angelegt; ferner die stattlichen Bauten der Colleges bei den Universitäten zu Cambridge und Oxford u. a.

Unter den gothischen Bauten Skandinaviens[1]) steht der grossartige Dom zu Drontheim (s. I. S. 382), dessen Haupttheile dem 13. Jahrhundert angehören, oben an. In der Ausbildung des Grundplans und in der Behandlung des Details ist der Einfluss der englischen Frühgothik unverkennbar, aber im dekorativen Effekt durch mancherlei specifisch nordische Elemente bereichert und zu üppigster Pracht gesteigert. Von grossem perspektivischem Reiz ist die Anlage eines achteckigen Kuppelbaues mit Umgang, der sich dem Chor anschliesst und besonders edle Durchbildung zeigt (Fig. 439). In Schweden gehört die 1287 durch einen französischen Baumeister *Etienne de Bonneuil* begonnene Kathedrale von Upsala in die Reihe der nach französischem Grundplan mit reicher Choranlage gebildeten Backsteinbauten.

Ein auswärtiger Meister *Gierlach* von Köln wird sodann genannt bei den jüngeren Theilen des stattlichen Doms von Linköping, dessen ältere Partien

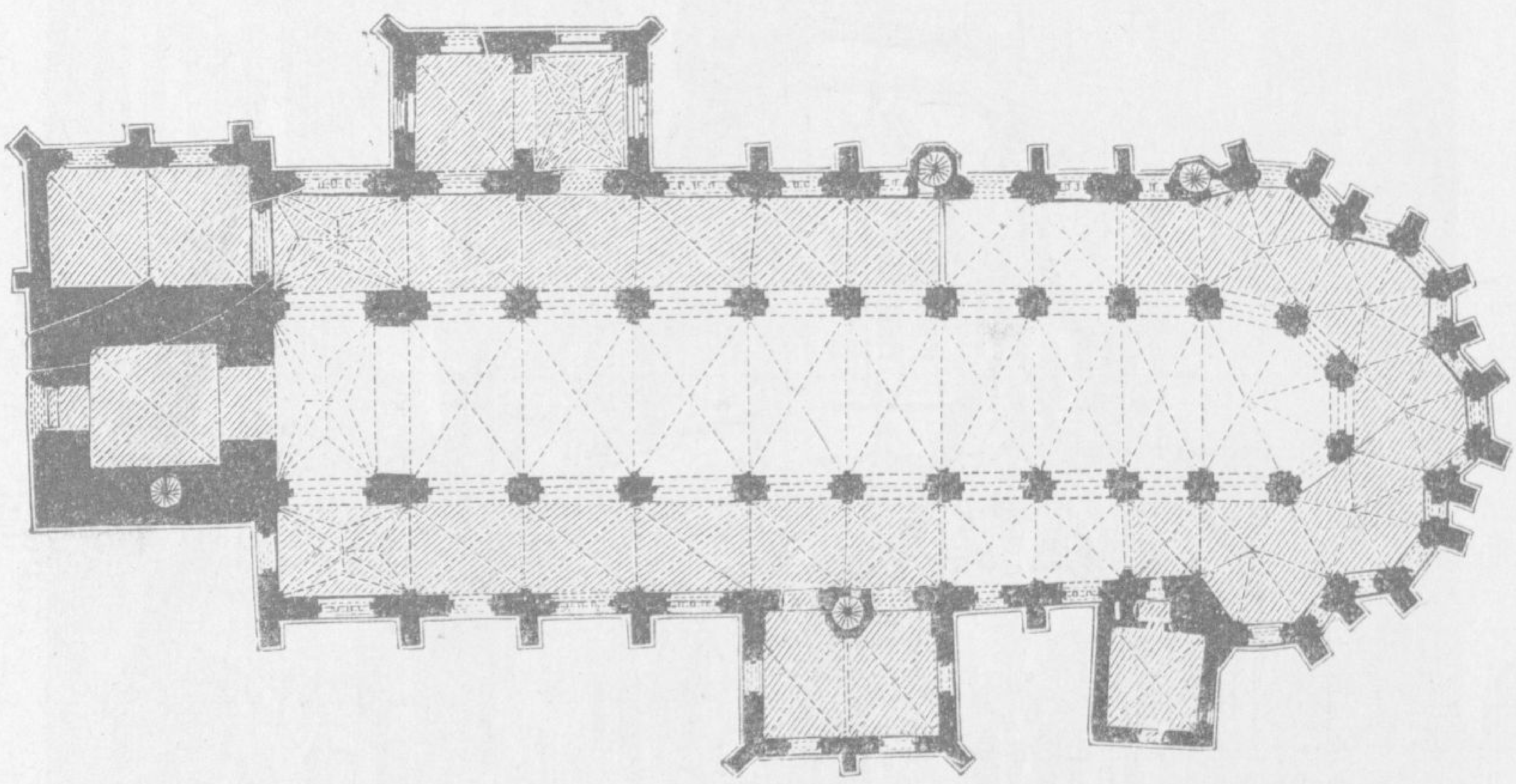


Fig. 440. Peterskirche in Malmoe. Grundriss.

I. S. 379 erwähnt wurden. Der Chor mit seinem dreiseitigen Umgang trägt gleich den beiden Thürmen den Charakter der späteren deutschen Gothik. Unter den Kirchen von Wisby ist St. Katharina als eine nach deutschem Muster errichtete Hallenanlage zu bezeichnen. Im ganzen skandinavischen Norden scheint überhaupt seit dem 14. Jahrhundert der deutsche Einfluss den englischen zu überflügeln. Dies gilt namentlich von den Bauten Dänemarks und der jetzigen schwedischen Provinz Schonen, welche damals dem dänischen Reiche angehörte. Die Backsteinkirchen Lübecks und der mecklenburgischen Handelsstädte, bald in der Form des Hallenbaues, bald mit erhöhtem Mittelschiff, haben hier als Muster gedient. Ein ansehnlicher Bau ist namentlich die Peterskirche in Malmoe, mit einer Gesammtlänge von 235 Fuss, mit erhöhtem Mittelschiff[2]) und fünfseitigem Chorhaupt, um welches sich niedrige Umgänge mit fünf polygonen Kapellen in einer aus Norddeutschland entlehnten reducirten Form hinziehen (Fig. 440). Das Vorbild ist hier wohl die Kirche von Dobberan gewesen, die auch für die zweischiffige Anlage der Querflügel maassgebend war. Den Chorumgang, aber ohne Kapellen, hat auch die Liebfrauenkirche zu Helsingborg,

[1]) Hauptwerk *A. v. Minutoli.* Der Dom zu Drontheim etc. Vgl. die Literatur beim romanischen Styl.

[2]) In unsrer Abbildung sind die erhöhten Theile weiss gelassen.

bei welcher durch Verzicht auf das Querschiff eine weitere Vereinfachung des Grundplans erreicht ist. Das Mittelschiff entbehrt der selbständigen Beleuchtung, obwohl es die Seitenschiffe um 22 Fuss überragt. Die Wirkung kommt daher, ähnlich wie am Dom zu Königsberg, einer Hallenkirche gleich. Die vollständige



Fig. 441. Dom zu Aarhuus.

Hallenform endlich zeigt der Dom zu Aarhuus (Fig. 441), der mit seinem geradlinig geschlossenen Chor wiederum an norddeutsche Weise erinnert. So hat Skandinavien in der gothischen Epoche noch weniger als in der früheren Zeit fremde Einflüsse abzustreifen und zu einer selbständigen Kunstform durchzudringen vermocht.

Italien[1]).

Ebenso selbständig wie in England wird die gothische Architektur in Italien aufgenommen und nicht minder originell als dort den nationalen Anschauungen und Bedürfnissen entsprechend umgestaltet. Aber ein noch ganz besonderes Verhältniss zur Gothik ergab sich aus dem überwiegend an den antiken Traditionen hängenden Sinn des Volkes. Hatte doch auch in der romanischen Epoche die gewölbte Anlage nur in einem räumlich beschränkten Kreise sich einzubürgern vermocht, während der grössere Theil des Landes der einfachen, flachgedeckten Basilika treu blieb! Wie hätte ein ganz fremd herübergetragener Styl die Kette

1) Denkm. d. Kunst Taf. 57 und 58 (V.-A. Taf. 33 u. 34). — Vgl. die Literatur beim romanischen Styl.

einer so strengen Tradition brechen sollen! Gleichwohl war der allgemeine Zug der Zeit doch auch hier so mächtig, dass schon im 13. Jahrhundert mehrfach Kirchen im gothischen Styl ausgeführt wurden. Allein nur in seltenen Ausnahmen schliesst man sich darin der nordischen Grundform an. Was man von der Gothik aufnimmt, ist zunächst der Spitzbogen, den man aber wesentlich in dem Sinne anwendet, um durch seine Hülfe die Vorliebe für weitgespannte, in

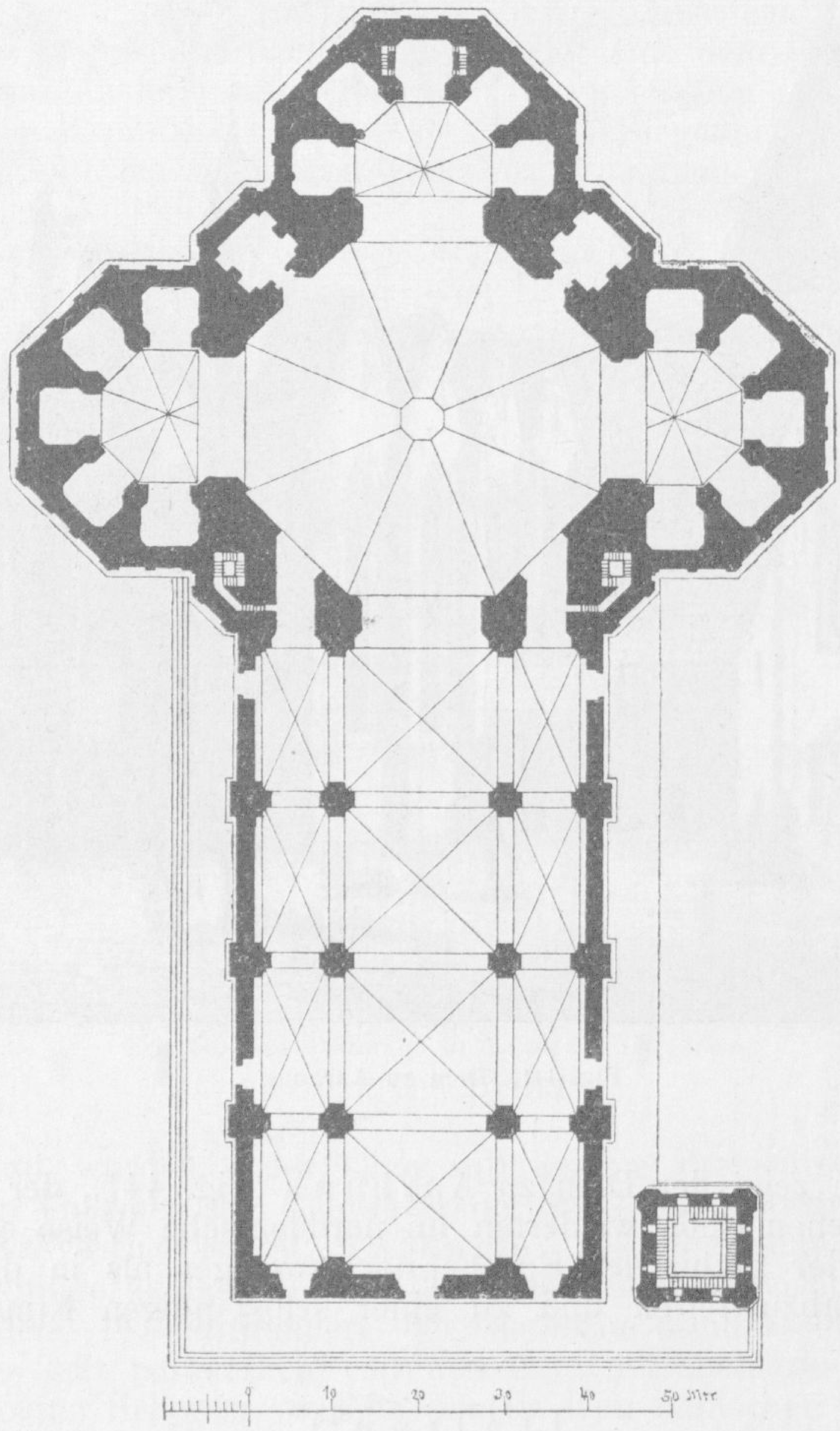


Fig. 442. Grundriss des Doms von Florenz.

behaglicher Breite sich ausdehnende Räume mehr befriedigen zu können. Auch liess man das Mittelschiff sich nur um ein Geringes über die Abseiten erheben und gab den Oberwänden kleine, meistens kreisrunde Fenster, so dass die Hauptbeleuchtung durch die hochliegenden Fenster der Seitenschiffe einfällt. Man war also weit entfernt von der schlank und schmal aufstrebenden Tendenz der nordischen Gothik, und noch weiter von dem Bestreben, die ruhigen Flächen zu durchbrechen und in eine Summe von schmalen, stützenden und strebenden Gliedern aufzulösen. Man hatte schon früher in so umfassender Weise an ausgedehnten Wandmalereien Freude gefunden, dass man diesen die nöthigen Flächen nicht entziehen mochte. So wurden denn nur kleine, schmale Fenster angebracht, die

bei der Klarheit des südlichen Himmels dem Innern Licht genug zuführen. Dadurch erhielt man Räume von grossartiger Spannung, die frei und weit sich wölben und oft einen wunderbar harmonischen, ruhig feierlichen Eindruck machen.



Fig. 443. Ansicht des Doms von Siena.

Das Aeussere verzichtet gleich dem Innern auf die reiche, complicirte Composition der nordischen Gothik. Da das Mittelschiff die Seitenschiffe nur mässig überragt und obendrein das milde Klima und die Sitte des Landes ziem-

lich flache Dächer begünstigt, so wird das Strebesystem auf ein geringes Maass beschränkt, indem die Strebebögen meist fortfallen und auch die Strebepfeiler mehr im Charakter romanischer Lisenen sich zeigen. So bleibt die ruhige Flächenwirkung bei mässigem Vortreten der Hauptgliederungen, analog dem antiken und dem romanischen Brauch, hier vorwaltend. Der Bau wird sodann durch eine glänzende Dekoration bunter Marmorplatten ganz im Geiste der früheren Epoche geschmückt. Ueberhaupt bleibt in jeder Hinsicht die Ueber-



Fig. 444. Façade des Doms von Orvieto.

lieferung des Romanismus in Kraft, sowohl für die Anlage des Ganzen die beliebte Kuppel auf dem Kreuzschiff und die als selbständiges Dekorationstück durchgebildete Façade, wie für das Detail der Formenbildung, in welchem der Spitzbogen sammt andern gothischen Einzelheiten, wie die Krabben, Fialen u. s. w., eine bunte Mischung mit dem Rundbogen und den übrigen romanischen Elementen eingeht. So bringt es die Gothik in Italien nicht zu einem organischen, consequent entwickelten Ganzen, nur zu einer in dekorativem Sinn gesteigerten Umbildung der früheren Bauweise. Dennoch haben diese Bauten im Innern durch ihre schöne Weiträumigkeit, im Aeussern durch das klar Uebersichtliche, und

im Ganzen durch die edle Pracht der überwiegend malerischen Dekoration eine selbständige künstlerische Bedeutung.

Zuerst wird die Gothik in Italien durch einen deutschen Meister *Jakob* mit der Kirche S. Francesco zu Assisi eingeführt, die von 1228—1253 erbaut ist. Die Lage auf ansteigendem Terrain brachte die Anordnung einer noch durchaus rundbogigen Unterkirche mit sich, über welcher die obere einschiffig mit Querarmen, in streng gothischen Formen durchgeführt, sich erhebt. Die schmalen Fenster lassen bedeutende Wandflächen übrig, die mit Malereien bedeckt sind. Zu grandioser Wirkung steigert sich die Raumanlage beim Dom von Florenz, der 1294 von Meister *Arnolfo di Cambio* begonnen, seit 1351 aber nach einem neuen grossartigeren Plan hauptsächlich unter *Francesco Talenti* umgestaltet wurde (Fig. 442). Auch hier ist die Breitenrichtung vornehmlich betont und namentlich in den ca. 60 Fuss weiten quadratischen Gewölben des Mittelschiffs mit grosser Kühnheit durchgeführt. Aber diese Richtung schlägt hier ins einseitige Extrem um, dessen ungünstige Wirkung durch die äusserst geringe Beleuchtung noch gesteigert wird. Der kolossale achteckige Kuppelbau mit drei kapellenbesetzten Kreuzflügeln kam erst in späterer Zeit zur Vollendung. Eine marmorne Prachtfaçade wurde dem Bau erst seit 1337 angefügt, aber nicht zur Vollendung gebracht und später wieder abgerissen. Mit Unrecht hat man dieselbe früher als ein Werk *Giotto's* bezeichnet, der schon 1336 starb. Dagegen führte dieser grosse Meister die edle Marmorbekleidung der beiden Portale, welche an der Nord- und Südseite zunächst der Façade liegen, sowie seit 1334 den neben der Façade sich erhebenden Glockenthurm aus, dessen edle Gliederung und reiche Marmordekoration eine seltene künstlerische Harmonie bewirken. Nach des Meisters Tode führte sein Schüler *Taddeo Gaddi* den Bau nach Giotto's Plänen weiter.

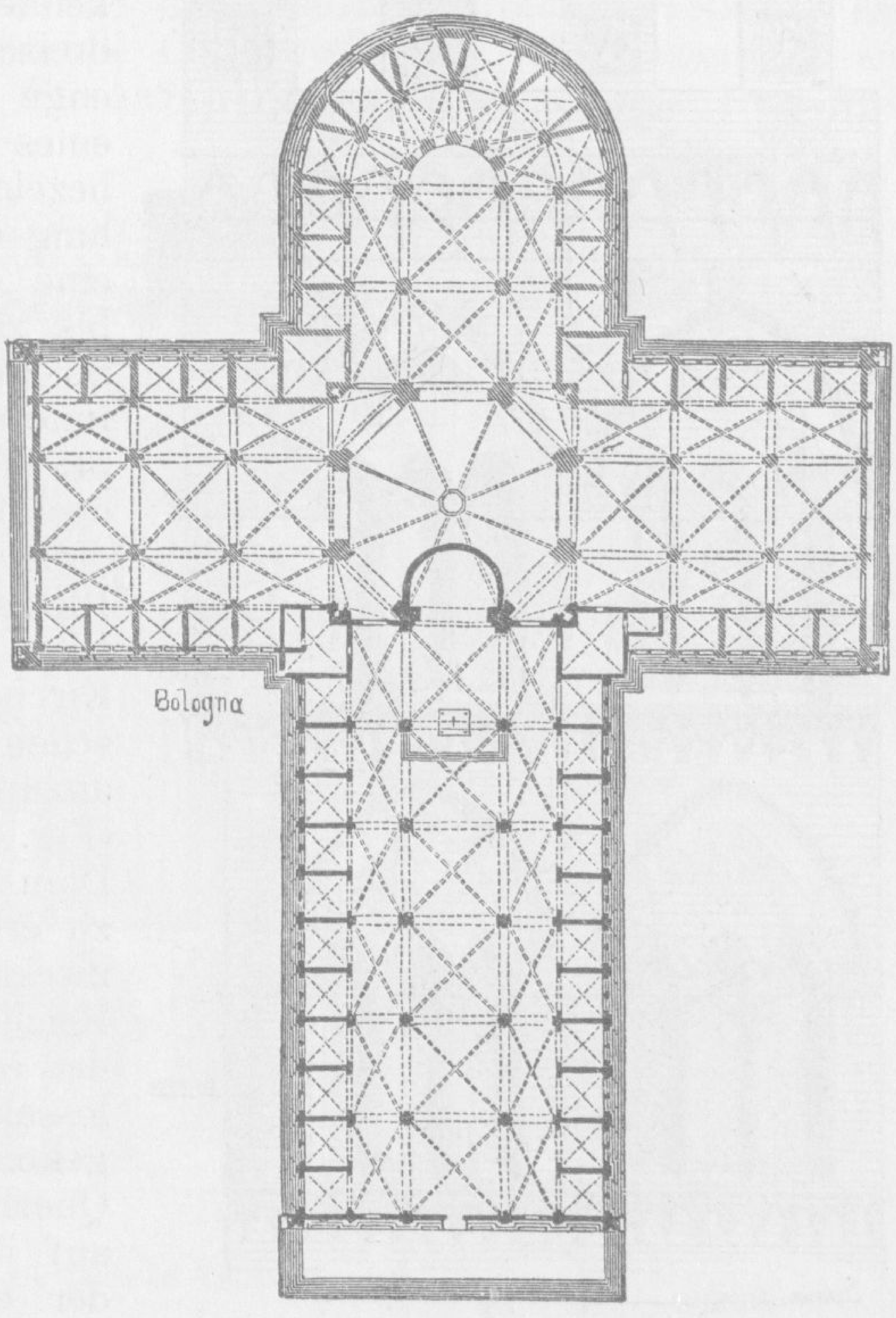


Fig. 445. Grundriss von St. Petronio zu Bologna.

Denselben Gedanken der Verbindung des Kuppelbaues mit der Langhausanlage greift in origineller Weise der noch im 13. Jahrhundert ausgeführte Dom von Siena auf, ohne jedoch die sechseckig angelegte Kuppel in ein klares Verhältniss zu den drei Schiffen zu bringen. Die innere räumliche Entwicklung ist von lebendigem perspektivischem Reiz, wenn auch durch den Wechsel weisser und schwarzer Marmorschichten etwas zu ruhig. Das Aeussere (Fig. 443) ist besonders durch die seit 1284 ausgeführte Façade mit ihrer reichen farbigen Dekoration vorzüglich bedeutend. Aber erst an dem im Jahre 1290 begonnenen Dom von Orvieto, als dessen Meister *Lorenzo Maitani* aus Siena bezeichnet wird, erhebt sich die Façadenbehandlung zu ihrer höchsten Vollendung, zu ebenso verschwenderischer Pracht des plastischen Marmorschmuckes und grosser Mosaikbilder, wie zu klarer harmonischer Gliederung (Fig. 444). Das Innere dagegen zeigt wieder einen Rückschritt zur flachgedeckten Basilika. In Pisa gehört der

weltberühmte Campo Santo, von *Giovanni Pisano* 1283 vollendet, zu den edelsten Werken der italienischen Gothik.

Aus der Spätzeit der gothischen Epoche rührt der 1386 unter der Regierung Gian Galeazzo Visconti's durch *Simone d'Orsenigo* begonnene Dom von Mailand, bei dessen Ausführung man mehrere deutsche Meister, so *Heinrich von Gmünd*, *Ulrich von Ensingen* und einen Franzosen *Jean Mignot* von Paris zu Rathe zog, die aber eben so wenig wie mehrere später befragte deutsche Meister gegen die Einheimischen durchzudringen vermochten. Dennoch lässt sich in diesem gewaltigen, ganz und gar aus weissem Marmor ausgeführten Bau ein entschiedenes Eingehen auf deutsche Planform nicht verkennen. Das fünfschiffige Langhaus, der dreischiffige Querbau, die ausserordentlich enge Stellung der Pfeiler, die Ausführung eines Chorumganges sind für diese Richtung bezeichnend, während in der Höhenentwicklung das italienische Gefühl vorherrscht und eine dreifache Abstufung vom Mittelschiff bis zum äussersten Seitenschiff stattfindet. So gross aber die poetische Wirkung des Innern, so zauberhaft die blendende Marmorpracht des Aeussern ist, so wenig wird doch höheren architektonischen Forderungen dabei genügt. Ganz anders weiss ein zweiter Riesenbau dieser Spätepoche, die nach dem Plan des *Antonio Vincenzi* 1390 begonnene Kirche S. Petronio in Bologna die gothischen Formen den italienischen Bedürfnissen anzupassen. Im System des Langhauses (Fig. 445) ist ein Zurückgreifen auf das im Dom zu Florenz befolgte System deutlich zu erkennen, aber durch Hinzufügung von zwei Kapellenschiffen erhält der Bau einen Reichthum der perspektivischen Durchblicke, der es doppelt bedauern lässt, dass der kolossale Plan nur theilweise zur Ausführung gekommen ist. Ein gleichfalls fünfschiffiges Querhaus mit gewaltiger achteckiger Kuppel auf der Mitte sollte sich anschliessen und der Chor ebenso nach dem System des Langhauses gebildet und mit Umgang und Kapellenkranz geschlossen werden. Die Gesammtlänge war auf 640 Fuss angelegt und die Weite der Kuppel sollte die des florentiner Doms erreichen. Gegenwärtig schliesst das Langhaus dürftig mit einer Halbkreisnische ab. Endlich gehört die seit 1396 ausgeführte Kirche der Certosa bei Pavia, die grossartige und prachtvolle Stiftung Gian Galeazzo Visconti's, zu den edelsten Bauten, in denen das italienische Raumgefühl innerhalb des gothischen Systems einen vollendet freien und schönen Ausdruck gefunden hat. Von verwandter Anlage und nicht minder hoher Raumschönheit ist endlich der Dom zu Como, dessen Schiff 1396 begonnen wurde, und an welches dann in den edlen Formen der Frührenaissance seit 1513 Chor und Querarme hinzugefügt worden sind.

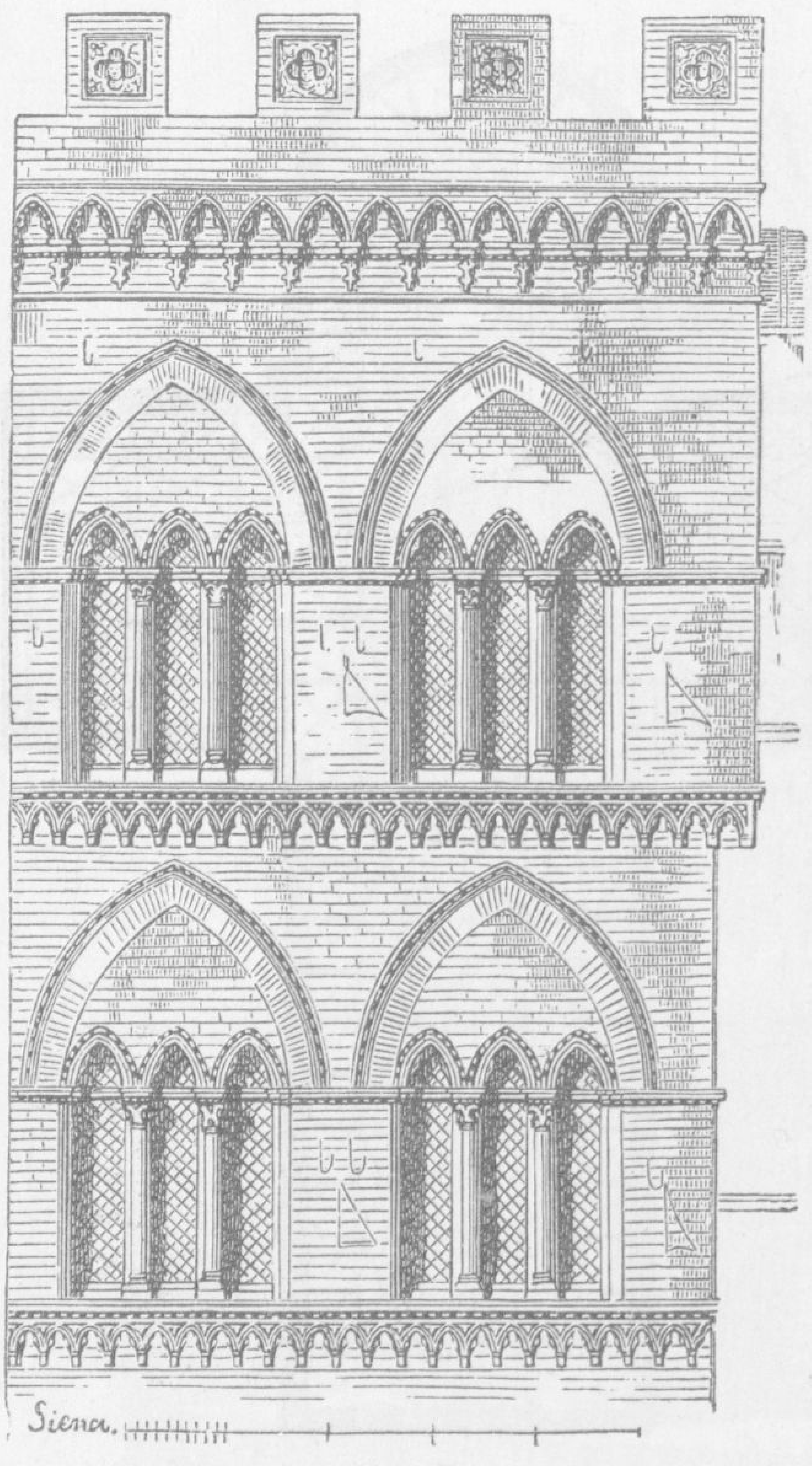


Fig. 446. Vom Palazzo Buonsignori zu Siena.

Eine Anzahl bedeutender Werke hat der italienische Profanbau aufzuweisen. Der florentinische Palastbau, dessen bedeutendste Leistung der Palazzo Vecchio und der Bargello sind, hat den Charakter gewaltigen Trotzes und düstern, festungsartigen Ernstes. Dagegen erreicht der florentinische Profanbau in der seit 1376 erbauten Loggia de' Lanzi eine seltene Klarheit und lichte

Schönheit der Verhältnisse, wobei jedoch der Rundbogen wieder zur Geltung kommt. In Siena gewinnt der Palastbau unter starker Anwendung des Backsteins eine überaus consequente, edle Gliederung, wie der grossartige Palazzo Pubblico und eine Anzahl schöner Privatpaläste, darunter vorzüglich der Palazzo Buonsignori (Fig. 446) beweisen. Unter den in verschiedenen Städten aufgeführten offenen Hallen zeigt die Loggia de' Mercanti (die Börse) zu Bologna den eleganten Styl des 14. Jahrhunderts in reichem Backsteinbau durchgebildet. — Frei, leicht und anmuthig, der Ausdruck üppigen Lebensgenusses sind die Paläste von Venedig, deren Façaden fast ganz von zierlichen Loggien durchbrochen werden und dadurch die unmittelbare Beziehung zu dem Leben auf den Kanälen aussprechen, sowie den mangelnden Hofraum ersetzen. Ein zierlicher reicher Palast ist die glänzende Cà Doro (Fig. 447); ebenfalls anmuthig und graziös der Palazzo Foscari, Pisani und andre. Den Aus-

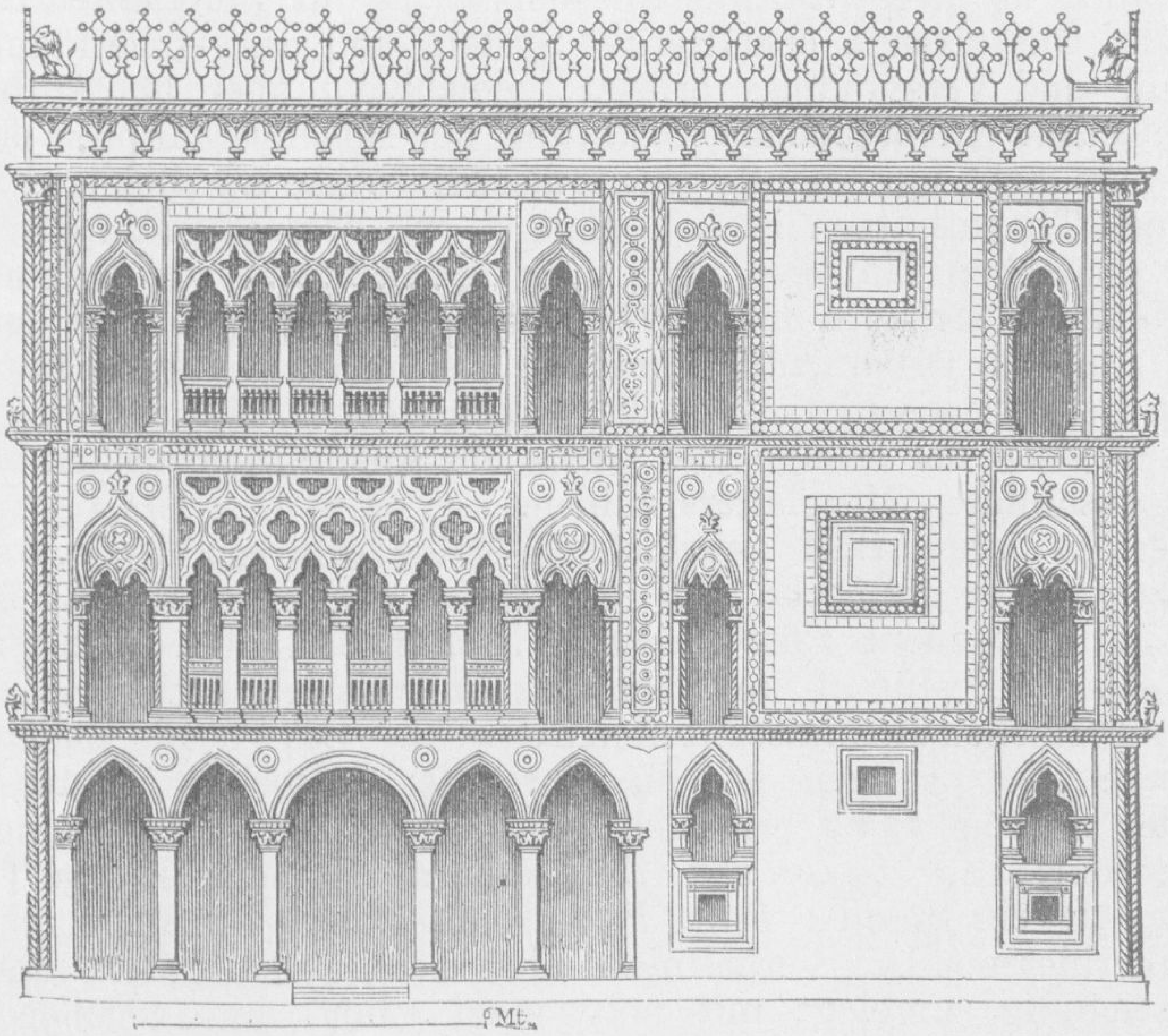


Fig. 447. Cà Doro in Venedig.

druck grossartiger Würde erreicht dieser Styl an dem um die Mitte des 14. Jahrhunderts begonnenen Dogenpalast, dessen untere und obere Säulenhalle in ihrer Art die prachtvollsten der Welt sind. Endlich ist das Castell zu Ferrara mit seinen düsteren Backsteinmauern, seinen Thürmen mit trotzigem Zinnenkranz als Beispiel der festungsartigen Residenzen italienischer Gewaltherrscher zu nennen.

Schon in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts wird die Gothik in Italien durch das Aufleben der Antike (die Renaissance) verdrängt und vermag nur an einigen Orten noch vereinzelte Blüthen zu treiben, deren Charakter indess durch die Beimischung antikisirender Elemente wesentlich modificirt wird.

Spanien und Portugal.

In Spanien[1]) fand die Gothik wahrscheinlich von dem benachbarten Frankreich aus ihre erste Verbreitung. Der phantasievolle Sinn des Volkes, der in der vorigen Epoche sich schon einer Verschmelzung der eigenen Bauweise mit maurischen Formen zugewendet hatte, war dadurch gleichsam schon vorbereitet für andere ähnliche Stylmischungen. So pflegen denn auch die frühesten gothischen Bauten nicht allein manches aus dem reichen romanischen Styl des Landes, sondern auch selbst einzelne der üppigen dekorativen Elemente der maurischen Architektur in sich zu verschmelzen. Daraus scheint ein besonders glänzender Styl sich hervorgebildet zu haben. Wenn wir auch wegen ungenügender Untersuchungen und Vorlagen über die Stufen, die dieser Entwicklungsgang genommen, noch nicht genauer unterrichtet sind, so tritt doch die spanische Gothik in ihrer vollendeten Ausprägung in prägnanter Charakteristik uns entgegen. Das strenge constructive System und die reiche Planform werden hier mit Sinn und Verständniss erfasst, gleichwohl aber im Aufbau eine der italienischen Gothik entsprechende Abstufung der Höhenverhältnisse angenommen. Den Façadenbau liebt man häufig in nordischer Weise zu gliedern, ja selbst an durchbrochenen Thurmspitzen ist kein Mangel, wie denn überhaupt in der späteren Epoche die deutschen Einflüsse auch hier überwiegend zur Geltung kommen; aber zugleich findet sich oft mit gleicher Vorliebe die Kuppel auf dem Querschiff beibehalten, und die Ornamentik combinirt die reiche gothische Formenwelt mit dem üppigen Dekorationsspiel maurischer Prachtwerke. So entstehen hier Bauten, die an Grossartigkeit der Anlage und Glanz der Ausführung zu den bedeutendsten Werken des gesammten Mittelalters zählen.

Mit der im Jahre 1221 gegründeten Kathedrale von Burgos wird, wie es scheint, zuerst der gothische Styl in Spanien eingebürgert. Es ist ein mächtiger Bau mit polygonem Chor sammt Umgang und Kapellenkranz, in seiner Grundform ebenso bestimmt auf französische Muster hinweisend, wie in den Details mit maurischen Reminiscenzen durchwebt. Die Façade dagegen mit ihren durchbrochenen Thurmspitzen ist ein Werk des deutschen Meisters *Johann von Köln* aus den Jahren 1442 bis nach 1456. Noch grossartiger angelegt, noch kühner ausgeführt, sucht die seit 1227 erbaute Kathedrale von Toledo, als deren Baumeister ein Spanier *Petro Perez* (oder Petrus Petri) genannt wird, die vorige zu überbieten. Die Verhältnisse sind noch bedeutender, der ganze Bau sogleich fünfschiffig angelegt mit polygonem Chor, um welchen die Seitenschiffe als Umgänge mit kleinen Kapellen herumgeführt sind, eine Anordnung, die ihr Vorbild ebenfalls in einem französischen Werke, der Kathedrale von Bourges, besitzt; das Mittelschiff soll gegen 140 Fuss aufsteigen, die Seitenschiffe sind aber gleich manchen italienischen Bauten in ihrem Höhenverhältniss abgestuft, so dass das innere das äussere erheblich überragt. Auch hier verleiht eine glänzende Prachtdekoration, in welcher sich mancherlei maurische Motive mit Vorliebe eingemischt finden, dem Innern einen überaus reichen Eindruck. Noch entschiedener tritt uns der französische Einfluss an der edlen Kathedrale zu Leon entgegen, deren Anlage sich am meisten der Kathedrale von Rheims vergleichen lässt. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts begonnen, zeichnet sich dieser glänzende Bau durch den Adel seiner Formen und die kühne Schlankheit der Verhältnisse, sowie durch die prachtvollen breiten und hohen Fenster aus.

In den folgenden spanischen Werken mässigen sich die fremdländischen Einflüsse zu Gunsten einer der nationalen Sitte und dem südlichen Klima entsprechenderen Gestaltung. Die Höhenentwicklung wird minder kühn, dafür aber

[1]) Denkm. d. Kunst Taf. 58 u. 58 A (V.-A. Taf. 34 u. 34 A). — Vgl. die Literatur beim rom. Styl.

auf dem Kreuzschiff meist eine reiche Kuppel angeordnet, wie schon die romanische Epoche sie eingebürgert hatte; die Fenster werden kleiner, die Mauerflächen grösser, die Weite der Haupträume, ähnlich wie in Italien, oft sehr

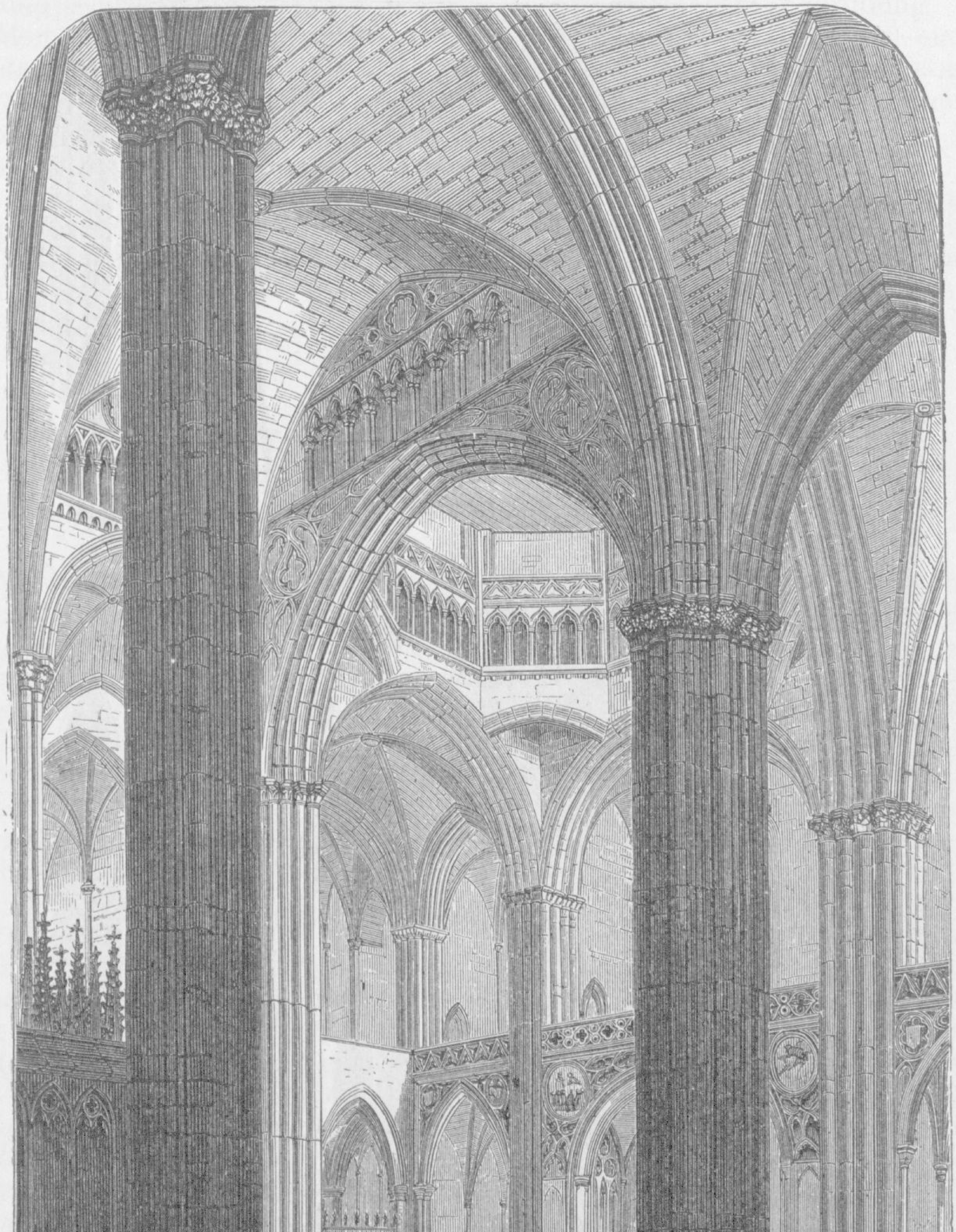


Fig. 448. Kathedrale von Barcelona. Inneres.

bedeutend, so dass häufig ein den italienischen Bauten verwandter Eindruck hervorgebracht wird. Durch glänzenden Kuppelthurm zeichnet sich die Kathedrale von Valencia aus, seit 1262 erbaut, im Wesentlichen jedoch eine Schöpfung des 14. Jahrhunderts. Zu den bedeutendsten in ächt nationalem Geiste durch-

geführten Bauten gehört die Kathedrale von Barcelona (Fig. 448), ein imposantes Werk mit reichem Chorumgang und Kapellenkranz, einem 42 Fuss breiten Mittelschiff mit Seitenschiffen, neben welchen regelmässig angebrachte Kapellen-

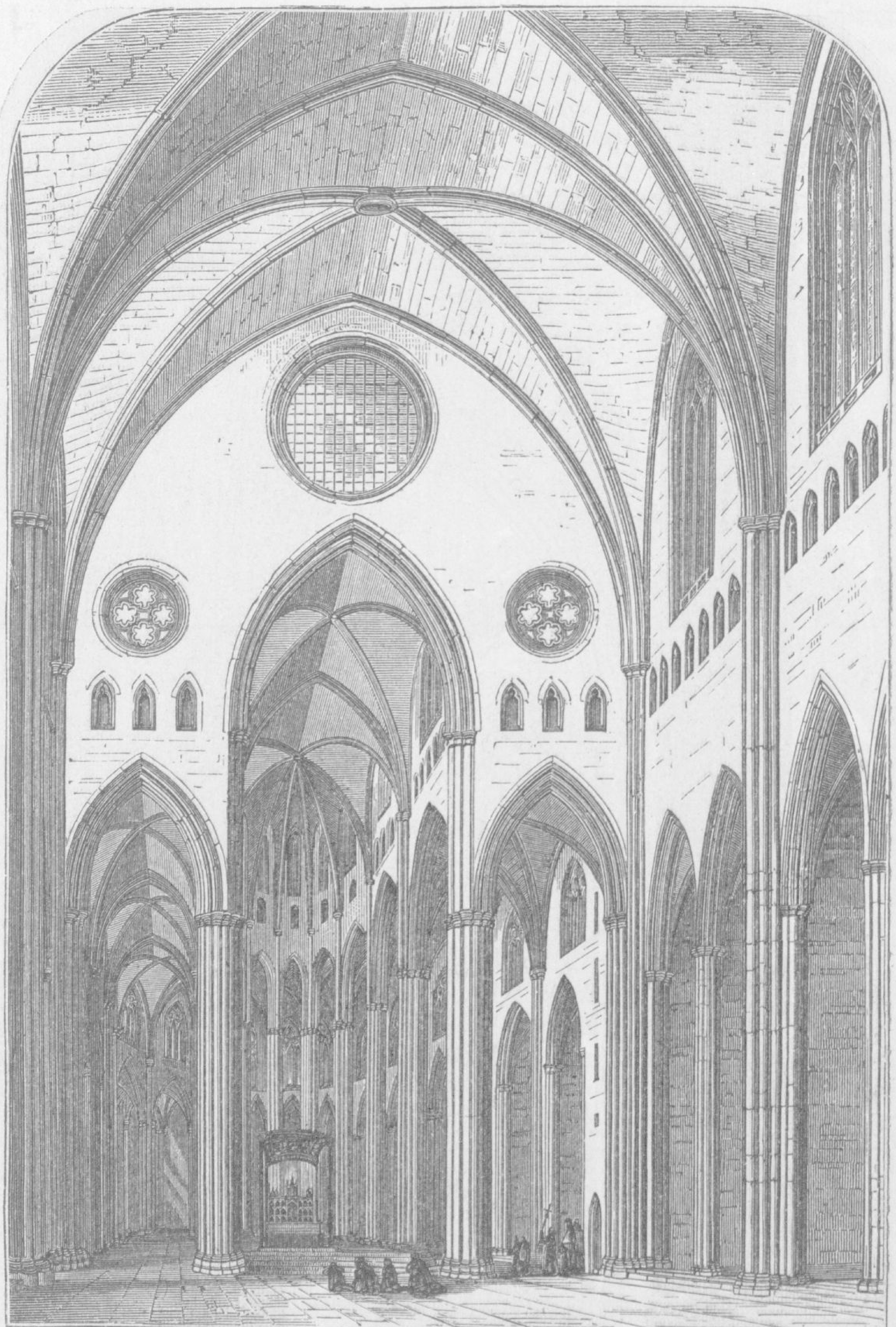


Fig. 449. Kathedrale von Gerona.

reihen sich hinziehen. Der Gedanke solcher Anlagen, die namentlich in Katalonien beliebt sind, erinnert an italienische Bauten, wie S. Petronio zu Bologna und die Certosa von Pavia. Grosse quadratische Gewölbe bei noch kühneren Spannungen zeigt ebendort S. Maria del Mar; die gewaltigsten Gewölbe der ganzen gothischen Epoche scheint aber die Kathedrale von Palma zu haben, da ihr Mittelschiff 65 Fuss, das ganze Langhaus gar 180 Fuss Breite misst. Grossartig ist

dann auch die Kathedrale von Gerona, wo an einen dreischiffigen Chor mit Kapellenkranz ein einschiffiges Langhaus von 73 Fuss Breite mit begleitenden Kapellenreihen angefügt wurde (Fig. 449).

Die späteren Bauten beseitigen meistens die reichere französische Choranlage und geben überhaupt dem Grundplan eine einfachere Anordnung. Unter diesen Monumenten ist die Kathedrale von Sevilla (1403 begonnen) eines der imposantesten Werke. Ihre fünf Schiffe stufen sich nach dem Vorgange der Kathedrale von Toledo in der Höhenentwicklung allmählich ab. Das Kreuzschiff ist durch eine Kuppel hervorgehoben.

In Portugal wird namentlich die Kirche des Klosters Batalha[1]), 1383 begonnen, als ein durch klare Anordnung und consequente Stylentfaltung ausgezeichnetes Gebäude gerühmt. Mit grosser Pracht ist auch, in den üppigen Formen der Spätzeit, die Klosterkirche zu Belem[2]) ausgeführt. Im Uebrigen mangelt es hier noch fühlbarer an eingehenden Specialforschungen über die Denkmale des Landes.

3. Die gothische Bildnerei und Malerei.

A. Inhalt und Form.

Während das architektonische Schaffen allmählich aus der romanischen Stylform in die gothische überlenkt, und manche Uebergangsstufen diesen Umschwung vermitteln, so dass die beiden im Grund so verschiedenen Bewegungen fast unmerklich in einander fliessen, findet ein ganz ähnlicher Prozess in den bildenden Künsten statt. Ihre Gegenstände und Aufgaben blieben zwar im Wesentlichen dieselben wie in der vorigen Epoche; der Kreis der Vorstellungen wurde wohl noch etwas erweitert und bereichert, war aber seinen Hauptzügen nach schon abgeschlossen, und selbst die allgemeineren Beziehungen, welche die Kunst mit dem Kultus verknüpften, erlitten kaum eine merkbare Veränderung. Dennoch macht sich eine Bewegung durch den ganzen Umkreis der bildenden Künste bemerklich, deren Ergebnisse zunächst noch auf dem Boden der romanischen Formbildung, der antiken Ueberlieferung sich halten, wie wir denn namentlich in Deutschland und Italien bis tief ins 13. Jahrhundert hinein davon glänzende Beispiele kennen gelernt haben. Gleichwohl genügt diese, wenn auch noch so edle, geläuterte Umprägung der Antike dem erregten Gefühl des mächtig erwachten nationalen Geistes nicht mehr. Ein begeistertes Ringen, von ähnlicher Kraft, wie die Betrachtung der Architektur es uns zeigte, arbeitet so lange an der Umgestaltung der alten Formen, dass etwa gegen Mitte des 13. Jahrhunderts ein neuer Styl sich abgeklärt hat, der nun freilich in jeder Hinsicht von dem, was der Romanismus zu bieten vermochte, wesentlich unterschieden ist. Kaum aber hat dieser Styl seine volle Durchbildung erreicht, so verbreitet er sich ebenso schnell und unaufhaltsam wie die gothische Architektur über die ganze christliche Welt des Abendlandes und wird mit einer Uebereinstimmung aufgenommen, die davon Zeugniss ablegt, wie sehr jene Zeit in ihm ihr ganzes Empfinden ausgesprochen sah. Das ganze 14. Jahrhundert bis ins 15. hinein hält allgemein an der neuen Auffassung fest, die nun aber gerade deshalb bald wieder etwas Conventionelles wurde und oft ebenso zu äusserlicher Manier sich verflachte, wie die zarte Huldigung des Minnedienstes sich bald in höfische Etikette verlor.

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 58 (V.-A. Taf. 34) Fig. 5 und 6. — *Murphy,* Plans etc. of the church of Batal. Fol. London 1795. Vgl. auch *Fournier's* Briefe in C. von Lützow's Zeitschrift für bild. K. — [2]) Denkm. der Kunst Taf. 58 A (V.-A. Taf. 34 A) Fig. 12 u. 13.

Dieser neue Styl entstand nicht, weil man Neues zu sagen gehabt hätte, sondern weil man das Alte mit neuem Gefühl erfasste und auch dieser Empfindung gemäss ausdrücken wollte. Das tiefer erregte Gemüth des Einzelnen wollte seinen selbständigen Antheil an den heiligen Dingen, an der grossen Lehre von der Erlösung, in Formen aushauchen. Glühende Begeisterung, innige Sehnsucht, schwärmerische Hingebung soll sich in den gemeisselten und gemalten Gestalten aussprechen und spricht sich auch wirklich aus. Die Figuren verlieren die stattliche Würde, das an die Antike erinnernde Gepräge von erhabener Ruhe; sie werden schlank und schwank, zart aufgeschossen und mit schwärmerischer Neigung des Lockenhauptes dargestellt; sie biegen mit einem Schwunge, der den Schwerpunkt auf die eine Seite verlegt und die andere dagegen sich tief einziehen lässt, den ganzen Körper aus- und einwärts, wie wenn derselbe unmittelbar den leisesten Schwingungen des Empfindens folgte; sie sprechen diese Regungen des Seelenlebens durch einen Zug lächelnder Holdseligkeit aus, der fast ohne Ausnahme das Gesicht freundlich erhellt.

Verstärkt wird dieser ins Sentimentale gehende Ausdruck durch die Vorliebe, die Gestalten jugendlich zu bilden, und kaum lässt sich ein schärferer Gegensatz denken als zwischen dieser zarten, aufblühenden Jugend und den greisenhaft grämlichen Gebilden der byzantinischen Kunst. Das energisch Mannhafte, trotzig Kühne liegt diesem Styl ferner, und selbst seine männlichen Gestalten haben den Ausdruck einer fast weiblichen Anmuth, so dass man in ihnen den lebendigen Abglanz der Blüthezeit des Minnedienstes, des Marienkultus, der Frauenverehrung wahrzunehmen meint. Die Gewandung fliesst in sanften, schöngeschwungenen Falten an den schlanken, zart hingeschmiegten Gliedern voll und reich auf die Füsse herab. Obwohl sie in ihren Hauptzügen noch die Grundlage des antiken Kostüms verräth, hat sie dasselbe doch, dem neuen volksthümlichen Zuge des Lebens nachgebend, so weit modificirt, dass es ein ganz anderes, neues zu sein scheint. Die wirkliche Tracht der Zeit ging darin der Hand der bildenden Künstler voran, und wie das Auge überhaupt empfänglicher für die Eindrücke der Aussenwelt geworden war, so spielte auch die veränderte Gestaltung des Kostüms in seine Schöpfungen hinein. Ja selbst ein scheinbar so äusserlicher Umstand wie jener, dass an die Stelle der früher mit Vorliebe getragenen leinenen Stoffe immer überwiegender die Aufnahme feiner wollener Zeuge trat, ist für den Uebergang aus der starren, leblosen Parallelbildung des Gefälts in einen weich und mannichfach geschwungenen Faltenwurf nicht ohne Einfluss geblieben.

Wie viel inneres Empfinden aber auch die Gestalten dieser Epoche von den früheren trennt: in ihrer Beziehung zum architektonischen Ganzen herrscht nicht allein dieselbe, sondern eine selbst noch geschärfte Strenge des Gesetzes. Obwohl ein neues Gefühl die Gestalten beseelt, obwohl das Individuum sich und seine Empfindung in ihnen auszusprechen sucht, will doch die einzelne Erscheinung noch keine selbständige Bedeutung in Anspruch nehmen. Sie erscheint noch durchaus auf dem Hintergrunde und im Rahmen der Architektur, sei es der wirklichen oder einer zu diesem Zwecke besonders geschaffenen scheinbaren. Dadurch bleiben diese Gestalten trotz aller individuellen Empfindung im Banne der grossen allgemeinen Gedanken, denen sie zum Ausdruck dienen, und nur die Beziehungen werden lebendiger, klarer, dem menschlichen Empfinden näher gebracht.

In einer Hinsicht verhängte die Architektur indess eine wesentliche Umgestaltung über das Schaffen der bildenden Künste, indem sie in ihrer reichen plastischen Gliederung der Sculptur ein weiteres Feld eröffnete, zugleich aber durch die völlige Auflösung der Wandflächen in Fenster die Wandmalerei fast völlig unterdrückte und an ihrer Stelle der Glasmalerei einen umfassenden Wirkungskreis zuwies, der freilich bei der ausserordentlichen technischen Beschränkung dieser Gattung einen freieren Aufschwung unmöglich machte. Nur die italienische Kunst wusste sich diesen wichtigen Spielraum zu bewahren und dadurch gerade in dieser Epoche den Grund zu ihren späteren grossen Erfolgen zu legen.

Als die edle Begeisterung, der ideale Aufschwung des Lebens nachliess, folgte auch bald die Kunst diesem Beispiel. In der Architektur lockerte sich das strengere Gesetz schon früher, in den bildenden Künsten aber setzte sich die einmal in das allgemeine Bewusstsein, in Fleisch und Blut übergegangene Bewegung noch ziemlich lange fort. Sie erhielt sich bis in das 15. Jahrhundert hinein in ziemlicher Reinheit, ja selbst zum Theil in gesteigerter Kraft und Tiefe der Empfindung. Dann aber drang ein neuer Geist, der Realismus, in die Welt, brachte eine völlige Umgestaltung der künstlerischen Auffassung zu Wege und führte einen ganz neuen Styl in den bildenden Künsten herbei, der aus der mittelalterlichen Auffassung mit gewaltigem Umschwung einer neuen Epoche entgegentrieb.

B. Geschichtliche Entwicklung.

Im Norden.

In der Plastik[1]), die mit der Architektur jetzt auf's engste verbunden ist, schreitet Frankreich an der Spitze der Bewegung. Vor Allem verlangten die neu erstandenen Kathedralen einen bildnerischen Schmuck, welchen keine frühere Epoche in diesem Umfang gekannt hatte. Die Seitenwände der Portale,



Fig. 430. Nördlichss Seitenportal an Notre-Dame zu Paris.

die Thürpfosten, die Bogengliederung und das Tympanon selbst, aber auch weiterhin die in der französischen Gothik beliebten horizontalen Galerieen, welche das Hauptgeschoss der Façade abschliessen, werden in umfassender Weise mit figürlichem Schmuck ausgestattet. Erwägt man die bedeutende Ausdehnung dieser Bauten, bedenkt man, dass gewöhnlich drei Portale an der Façade angeordnet sind, wozu oft noch an den Façaden der Querschiffarme ebenso prachtvolle Eingänge hinzukommen, so begreift man leicht, dass hier der Plastik ein Spielraum geboten wurde, wie keine Epoche vorher ihn gestattete. Dadurch steigerte sich das Bedürfniss und die Fähigkeit zur Composition jener tiefsinnigen symbolischen Darstellungen, die wie eine in Stein gehauene Divina Commedia zu uns reden. Der Sündenfall, das Erlösungswerk, die Auferstehung und als höchster Abschluss der thronende Weltrichter, der die Guten von den Bösen sondert, das ist der immer wiederholte Gedankengang dieser grossen cyklischen Werke, an deren Grundidee sich sodann, in beziehungsreicher Anordnung, die Heiligen der

[1]) Denkm. d. Kunst Taf. 59 u. 60 A (V.-A. Taf. 35). — Vgl. W. *Lübke,* Geschichte der Plastik. 3. Aufl. Leipzig 1880.

Localsage mit ihren besonderen Legenden anreihen. So wurde das Gemüth des Volkes von den ihm zunächst liegenden heiligen Geschichten in das Allgemeine, die ganze Menschheit umfassende emporgehoben. Dazu kommen dann oft noch nähere Beziehungen auf das menschliche Dasein selbst, auf den Kreislauf seiner Thätigkeiten, wie er sich im Rahmen der wechselvoll vorüberziehenden Tages- und Jahreszeiten darstellt, und auch dies wieder wurde im unauflöslichen Zusammenhange mit der göttlichen Weltordnung nachgewiesen.


Fig. 451. Christus von der Kathedrale zu Amiens.

Zuerst tritt uns eine Reihe solcher Werke entgegen, die ähnlich den gleichzeitigen Bauten jene charakteristische Uebergangsstellung zwischen dem romanischen und dem gothischen Styl einnehmen. Von bedeutender Anlage, wenngleich vielfach verletzt und überarbeitet, sind die Sculpturen an der Façade der Kathedrale von Paris. Am Nordportal beginnt die Darstellung mit dem Leben der Maria, und schon hier sieht man, wie der strenge traditionelle Styl sich zu flüssigem Leben, zu edler Anmuth, namentlich im Ausdruck und der Form der Köpfe, entwickelt. Das Hauptportal mit der reichgegliederten Darstellung des jüngsten Gerichtes hat am meisten durch Zerstörung und Veränderung gelitten; das südliche Seitenportal hat grösstentheils seine plastische Ausstattung in einer früheren Epoche erhalten. Dagegen zeigen die Sculpturen an den Façaden des Querschiffes, die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sind, die völlige Befreiung von den alten starren Typen, die edelste klarste Durchbildung des Styls (Fig. 450). Einen ähnlichen Gedankengang wie an der Hauptfaçade von Notre-Dame zu Paris erkennt man in grossartiger Durchführung an den drei Portalen der Façade des Doms von Amiens[1]), wo ebenfalls die Geschichten der Maria und eines Localheiligen den Gegenstand der Darstellungen an den Seitenportalen bilden, während das Hauptportal die feierliche Schilderung des jüngsten Gerichtes enthält. Von dem edlen Styl, namentlich der fein durchgebildeten Gewandung, giebt die Kolossalgestalt des Erlösers, die sich am mittleren Portalpfeiler findet, eine lebendige Anschauung (Fig. 451); das von ihm überwundene Böse ist unter seinen Füssen als Löwe und Drache versinnlicht. Noch viel umfangreicher sind die plastischen Werke, welche die Portale an den Kreuzarmen der Kathedrale zu Chartres[2]) sammt ihren ausgedehnten Vorhallen schmücken. Fast zweitausend kleinere und grössere Gestalten sind in strenger architektonischer Gliederung ausgetheilt und umfassen mit ihrem reichen historischen und symbolischen Zusammenhang die ganze Lehre von der Erlösung, sowie das gesammte encyklopädische Wissen der damaligen Zeit. Auch hier ist der Styl feierlich erhaben, noch mit Anklängen an den strengen Ernst der früheren Epoche. Dagegen sehen wir das plastische Vermögen der Zeit zu fast vollendeter Freiheit und Anmuth sich erheben in der Mehrzahl der prächtigen Portalsculpturen an der Hauptfaçade der Kathedrale zu Rheims[3]), welche wieder denselben Gedankengang verfolgen, und im Hauptportal eine Darstellung des jüngsten Gerichtes enthalten, deren verschiedene Theile eine entsprechende Mannichfaltigkeit der künstlerischen Behandlung zeigen. Streng und feierlich thront

[1]) Denkm. d. Kunst Taf. 60 A Fig. 2. — [2]) Denkm. d. Kunst Taf. 59 (V.-A. Taf. 35) Fig. 6 und Taf. 60 A. Fig. 1. — [3]) Denkm. d. Kunst Taf. 60 A Fig. 3—6.

im Tympanon der Weltenrichter; edel und mild dagegen zeigt sich am Mittelpfeiler die Gestalt des segnenden Erlösers, eine der vollendetsten Leistungen der gesammten Kunst des Mittelalters; voll Kraft und prägnanter Charakteristik erscheinen die Apostel auf beiden Seiten des Eingangs; fein und anmuthig endlich sind die sitzenden Figuren der Heiligen am Tympanon durchgeführt (Fig. 452), und in naiver, der Natur abgelauschter Bewegung sehen wir die nackten Gestalten der Auferstehenden ihren Gräbern entsteigen.

Wenn man die wahrhaft unübersehbare Fülle dieser Welt von Gestalten erwägt, von denen wir nur die wichtigsten Beispiele erwähnt haben, und die allesammt im Laufe des 13. Jahrhunderts entstanden sind, so muss man staunen über die Energie und Schöpferkraft dieser Epoche, deren jugendliche Frische



Fig. 452. Reliefgestalten von der Kathedrale zu Rheims.

vielleicht durch Nichts sich so glänzend bewährt, wie durch das innig verbundene Schaffen der Baukunst und der Bildnerei. Zumal die zweite Hälfte des Jahrhunderts, die Zeit Ludwigs des Heiligen, erreicht hierin einen Höhenpunkt, der nicht mit Unrecht dem Zeitalter des Perikles verglichen worden ist. Und selbst an Reinheit und klassischem Adel des Styles hat das ganze Mittelalter nichts aufzuweisen, was den edelsten unter diesen Werken sich an die Seite stellen dürfte. Die Meister der Sculpturen zu Rheims haben eine Höhe des Styls erreicht, die unmittelbar an die edelste Antike erinnert, nur dass ein selbständiges Empfindungsleben innig und mild sich ausspricht. Dagegen bricht letzteres bereits in einseitiger Richtung aus den Sculpturen der Ste. Chapelle zu Paris hervor, deren Apostelgestalten in dem eigenthümlichen Schwung der Stellung, der geneigten Haltung und dem Ausdruck des Kopfes schon fast ins Sentimentale übergehen, das aber durch die freie, grossartige Gesammtfassung, besonders durch den klar und edel entwickelten Gewandwurf noch maassvoll gehalten wird. Nachdem nun das 13. Jahrhundert in so glänzenden Schöpfungen sich ausgesprochen hatte, liess im 14. Jahrhundert mit der Bauthätigkeit auch das bildnerische Schaffen in Frankreich erheblich nach, und die mehr vereinzelten Werke, die aus dieser Epoche herrühren, neigen sich bereits einer conventionellen Auffassung zu. In Deutschland[1]) dagegen erwachte um diese Zeit wieder die künstlerische Kraft zu neuen, wenn auch nicht so grossartigen, doch durch Mannichfaltigkeit

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 59 (V.-A. Taf. 35).

und gemüthliche Anmuth anziehenden Leistungen. Schon im 13. Jahrhundert lässt sich Manches an plastisch dekorativen Werken nachweisen, das den neu in Frankreich begründeten Styl frisch aufnimmt. Selbst in Arbeiten wie jene oben erwähnten Sculpturen von Wechselburg und Freiberg giebt sich innerhalb der romanischen Auffassung die neue Bewegung deutlich genug zu erkennen. Aehnliche Schöpfungen, nur mit lebendigerem Hervortreten dieses neuen Prinzips, finden sich in den Statuen am Südportal der östlichen Façade des Doms zu Bamberg, sowie im Innern der Kirche zu den Seiten des Ostchores. Sogar

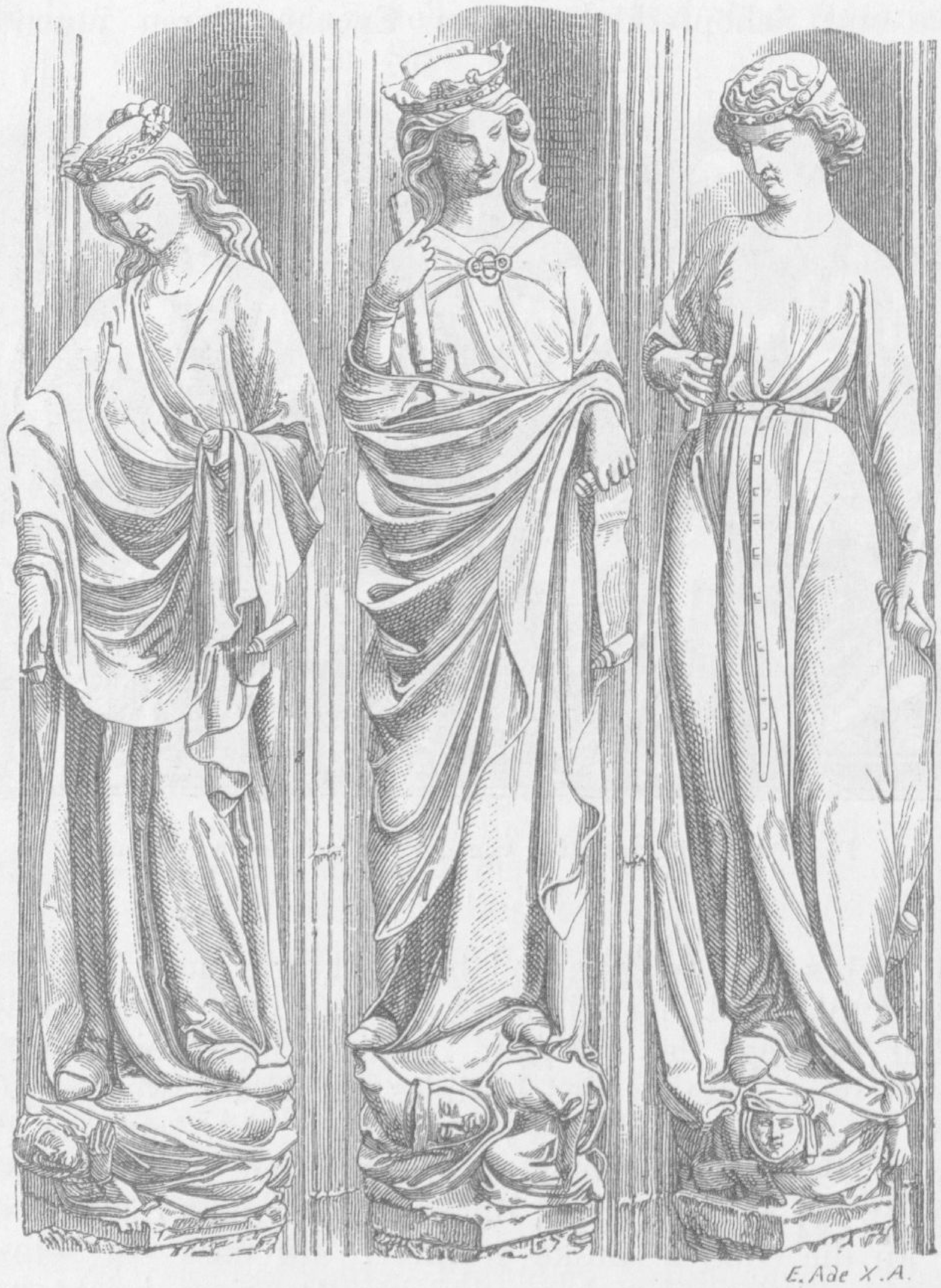


Fig. 453. Statuen vom Münster zu Strassburg.

zu Reiterstandbildern versteigt sich bereits im frischen Gefühle für die Bedeutung des Individuums diese jugendkräftige Zeit, wie das lebendige Reiterbild des Königs Konrad III. im Dom zu Bamberg und die Statue Kaiser Otto's des Grossen auf dem Markt zu Magdeburg beweisen. Sodann gehört eine Reihe von Sculpturen im Dom zu Naumburg unter die vorzüglichsten Werke dieser Richtung, namentlich am westlichen Lettner der Gekreuzigte mit Maria und Johannes, sowie Scenen aus der Passion, sodann im Westchor zehn tüchtig individuell aufgefasste Stifterbildnisse. Dagegen tritt in Deutschland nur ausnahmsweise an den Münstern zu Strassburg (Fig. 453) und zu Freiburg jene umfassendere, tiefsinnige plastische Ausstattung der französischen Kathedralen auf.

Im 14. Jahrhundert erblüht die Sculptur in Deutschland zu anziehender Mannichfaltigkeit, und wenn sie auch nicht zu grossartigen cyklischen Compositionen sich erhebt, die schon der fast ausschliesslich architektonische Schmuck der Kirchen nicht zuliess, so giebt sich in den mehr vereinzelten Werken eine grosse Innigkeit der Empfindung, und oft auch eine feine Durchbildung um so unmittelbarer zu erkennen. Einen hohen Werth haben in dieser Hinsicht die Statuen Christi, seiner Mutter und der Apostel an den Pfeilern im Chor des Doms zu Köln[1]), deren Vollendung indess erst nach 1350 fällt. Namentlich in den Gewandmotiven von edler Freiheit und Schönheit zeigen sie jene sanft geneigte Haltung und geschwungene Stellung, die sich fast allgemein und selbst in äusser-

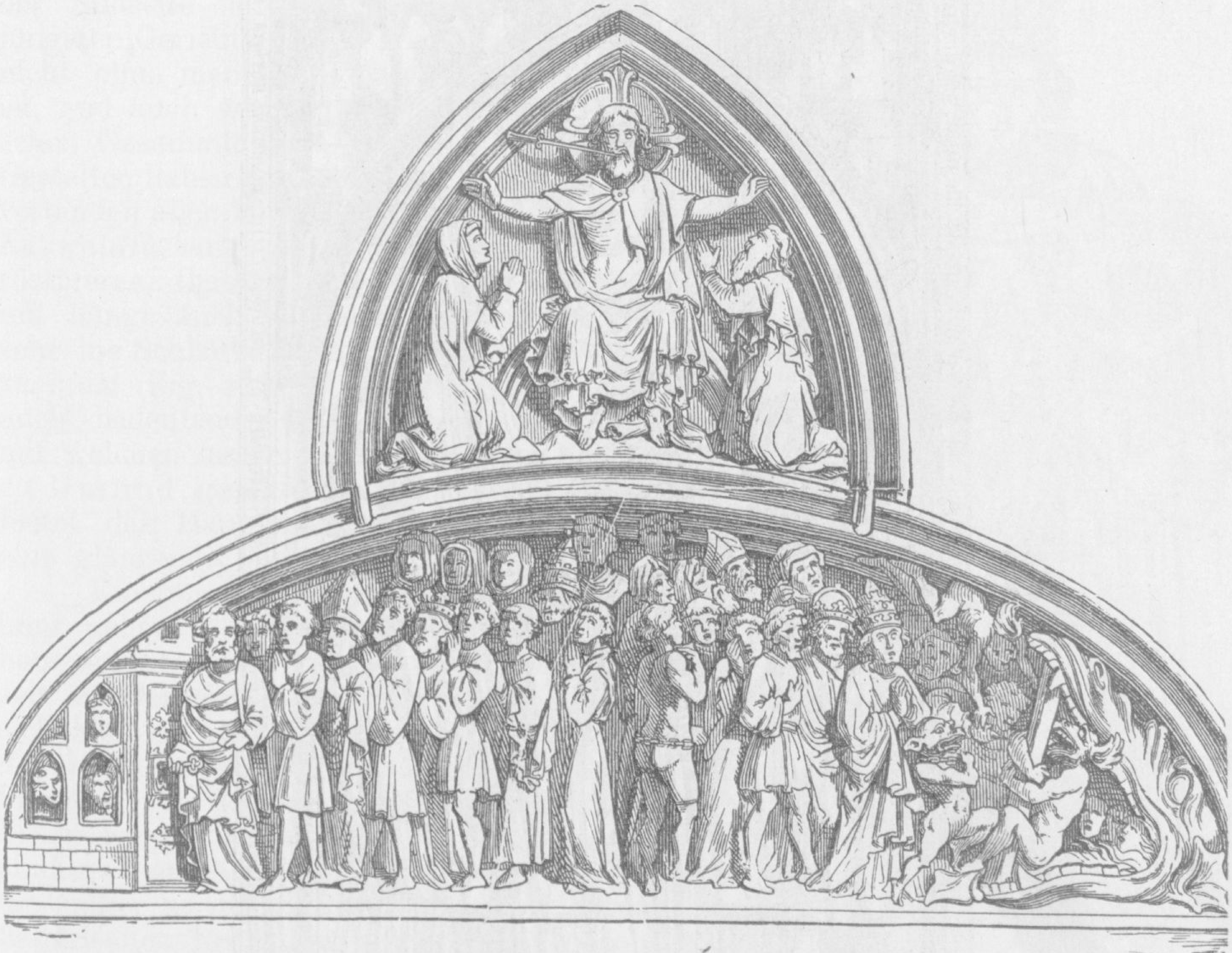


Fig. 454. Jüngstes Gericht von der Frauenkirche zu Esslingen.

licher Manier in den Werken dieser Epoche findet. Sie sind zudem durch ihre treffliche Polychromie von besonderem Interesse. Etwas späterer Zeit gehören die Sculpturen des südlichen Portals der Façade und die Reliefs des Hochaltars, die ausnahmsweise in weissem Marmor auf einem Hintergrund von dunklem Marmor gearbeitet sind. Manches Interessante ist an und in anderen rheinischen Kirchen erhalten.

Eine besonders rege und einflussreiche Thätigkeit scheint ferner sich in Nürnberg entfaltet zu haben[2]). Noch auf der Grenze des 13. und 14. Jahrhunderts mögen die reichen Sculpturen an der prächtigen Façade von S. Lorenz stehen. Das Hauptportal enthält an einem Mittelpfeiler die Statue der Madonna; auf beiden Seiten Apostel und Propheten; oben im Bogenfelde Scenen aus dem Leben und Leiden Christi und endlich die figurenreiche Darstellung des Welt-

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 59 (V.-A. Taf. 35) Fig. 3 und 4. — [2]) *R. v. Rettberg*, Nürnberg's Kunstleben. 8. Stuttgart 1854.

gerichts. Einem angeblichen, wahrscheinlich jedoch mythischen Meister *Sebald Schonhofer* schrieb man irriger Weise bisher die Ausstattung des „s c h ö n e n B r u n n e n s“ zu (1335 bis 96), deren Anordnung und Auswahl einen Beleg für den damaligen Kreis weltlicher Vorstellung gewährt[1]). An den acht Pfeilern sind sechzehn Standbilder unter zierlichen Baldachinen angebracht, und zwar zunächst



Fig. 455. Grabmal des Erzbischofs von Aspelt im Dom zu Mainz.

die sieben Kurfürsten, dazu je drei christliche, jüdische und heidnische Helden: Klodwig, Karl d. Gr. und Gottfried von Bouillon; Josua, Judas Maccabäus und David; Hektor, Alexander d. Gr. und Julius Cäsar. Weiter oberhalb sieht man Moses und die sieben Propheten, ausserdem allerlei Thier- und Menschenköpfe, Wasserspeier u. dgl. Aus etwas späterer Zeit, etwa vom Anfang des 15. Jahr-

[1]) *R. Bergau,* der schöne Brunnen in Nürnberg. Berlin 1871.

hunderts, sind die Sculpturen an der Vorhalle und dem Hauptportale der Frauenkirche, deren Mittelpunkt die Geschichte der Maria und ihre Verherrlichung bildet. Eine geringere Stufe nehmen die Sculpturen an dem südlichen und nördlichen Portal (der sogen. „Brautthür") der Sebalduskirche ein, die der Spätzeit des 14. Jahrhunderts angehören.

Schwaben scheint im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts einen lebendigen Betrieb plastischen Schaffens gesehen zu haben. Eine reichliche Verwendung fand dasselbe bei der Ausstattung der Frauenkirche zu Esslingen[1]), die an Strebepfeilern und Portalen eine ansehnliche Anzahl von Bildwerken aufweist. Am Hauptportal der Südseite findet sich eine Darstellung des jüngsten Gerichts, die in frischer Unmittelbarkeit nicht ohne mancherlei naive Züge durchgeführt ist, und auch wegen der originellen architektonischen Gesammtanlage Beachtung verdient. Die Gestalten haben noch das würdige ideale Gepräge, verbinden aber damit ein Streben nach energischer Naturauffassung, die dem Ganzen ein derberes, rüstigeres, thatkräftigeres Wesen verleiht. Damit hängt auch die mehr untersetzte, nicht so sehr ins Schlanke gehende Körperbehandlung zusammen (Fig. 454). Ungleich reicher und wohl auch bedeutender sind die plastischen Werke, mit welchen um 1410 die stattliche Kreuzkirche zu Gmünd geschmückt wurde[2]). — Im Elsass bietet das Hauptportal der Kirche zu Thann eine glänzende bildnerische Ausstattung.



Fig. 456.
Grabmal Herzog Heinrichs IV. in Breslau.

Eine merkwürdige kunstgeschichtliche Stellung nehmen die zahlreichen Werke der Bildhauerschule zu Tournay ein, deren Thätigkeit, seit der Mitte des 14. Jahrhunderts beginnend, sich bis tief ins 15. Jahrhundert verfolgen lässt. Es sind meistens Grabmonumente, Darstellungen in Relief, die, von der Grundlage der mittelalterlichen Empfindung ausgehend, ein feines Detailstudium der Natur damit verbinden, und dadurch die später so glänzend auftretende Richtung des flandrischen Realismus vorbereiten. Diese Monumente befinden sich grösstentheils in dem Besitz des Herrn Du Mortier, andere haben noch ihre alten Stellen in den verschiedenen Kirchen der Stadt. Hieran schliesst sich sodann die Thätigkeit eines am burgundischen und französischen Hofe vielfach beschäftigten Meisters *Claux Sluter*, dessen Name deutlich auf deutsche oder niederländische Abstammung hinweist. Aus dem Jahre 1397 datirt der von ihm in der Karthause von Dijon ausgeführte Mosesbrunnen[3]), ein Werk von kühnem und freiem Styl, das ebenfalls bereits den Beginn einer feineren Naturauffassung anzeigt. In überraschender Schärfe und Bestimmtheit macht sich diese dann geltend an dem seit 1404 von demselben Meister gearbeiteten, jetzt im Museum zu Dijon aufgestellten Denkmal Philipps des Kühnen. Hier bricht sich jener energische Realismus der Darstellung Bahn, der zwanzig Jahre später durch Hubert van Eyck als neues siegreiches Prinzip in die Malerei eingeführt werden sollte.

[1]) *Heideloff*, schwäbische Denkmäler. — [2]) Vgl. meine Geschichte der Plastik. 3. Aufl. — [3]) *Du Sommérard*, l'art du moyen âge. Kap. V. Taf. 1.

Auch England nimmt in dieser Epoche an den plastischen Bestrebungen Theil, obwohl seine Architektur nur in geringem Maasse auf bildnerischen Schmuck angelegt ist. Eine glänzende Ausnahme macht die Façade der Kathedrale von Wells, die einen ausgedehnten Cyklus von Sculpturwerken im edlen, strengen Style des 13. Jahrhunderts aufweist und darin den Grundgedanken der christlichen Lehre von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht, vom Anfang bis zum Ende aller Tage enthält. Freier und anmuthiger gestaltet sich der Styl an den ebenfalls zahlreichen Reliefs, die in der Kathedrale von Lincoln die Bogenzwickel der Triforiengalerie schmücken, edle Engelgestalten in lebendiger Bewegung, den Raum trefflich ausfüllend.

Ungleich wichtiger sind in der Geschichte der englischen Sculptur die



Fig. 457. Musicirender Engel von einer Grabplatte zu Schwerin.



Fig. 458. Kopf eines Bischofs von einer Grabplatte zu Schwerin.

Grabdenkmale[1]), in denen früher schon die Bedeutung des individuellen Lebens nach seiner ausgeprägten Besonderheit erfasst und mit feinem Sinn dargestellt wird. Es sind meist Reliefplatten, auf denen die Gestalt des Verstorbenen in voller Lebenskraft sich zeigt, obendrein meistens mit kreuzweis übereinander geschlagenen Beinen, worin ein Zug ins Genrehafte, Naturalistische sich frühzeitig kundgiebt. Zahlreiche Werke dieser Art finden sich in den Kathedralen und andern Kirchen des Landes. Mehrere in der Templerkirche zu London; vorzüglich interessant durch prägnante Charakteristik der Grabstein Herzog Roberts von der Normandie, des ältesten Sohnes Wilhelms des Eroberers, in der Kathedrale von Gloucester.

In den übrigen Ländern haben die Grabdenkmale nicht diese allgemein überwiegende Bedeutung, gewähren jedoch für die Entwicklung der Kunst wich-

1) Denkm. d. Kunst Taf. 60 A. — *Stothard*, the monumental effigies of Great Britain. London 1817.

tige Anhaltspunkte. Meistens sind es nur Grabsteine, die, wenn sie auf dem Fussboden der Kirche eingelassen waren, sich mit sehr flachem Relief oder selbst mit blosser ausgetiefter Umrisszeichnung begnügten, deren Linien dann oft mit einer farbigen Masse angefüllt wurden. Ausserdem aber stellte man wohl die Steine an den Wänden aufrecht hin, und in diesem Falle erlaubt sich die Sculptur ein kräftigeres Relief. Vorzügliche Beispiele finden sich in Frankreich in der Gruft von St. Denis; in Deutschland unter vielen anderen in der Elisabethkirche zu Marburg, im Dom zu Mainz[1]), hier namentlich das Denkmal des Erzbischofs Peter von Aspelt, welcher den drei deutschen Kaisern Heinrich VII., Ludwig von Bayern und Johann von Böhmen die Krone aufgesetzt hatte, was der Bildhauer (Fig. 455) zu einer naiven Verherrlichung des in kolossalem Maassstabe die Fürsten überragenden Kirchenfürsten benutzt hat. Sodann besonders im Dom zu Köln, wo auch mehrere sarkophagartige Denkmale eine freiere Entwicklung des Plastischen aufweisen, vor allem das schöne Monument des 1414 gestorbenen Erzbischofs Friedrich von Saarwerden, eines der edelsten, vollendetsten Werke seiner Art. In ähnlicher Behandlung und dabei in reicher Polychromie ist das Grabmal Herzog Heinrichs IV. (gest. 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau ausgeführt (Fig. 456).



Fig. 459. Grabplatte in der Kathedrale zu Brügge.

Der Erzguss kommt in dieser Epoche zumeist nur bei Taufbecken, Leuchtern, Lesepulten und anderen ähnlichen kirchlichen Geräthen vor; aber auch bei Grabdenkmälern wird er nicht selten angewandt. Prächtige Werke dieser Art sind z. B. die Monumente König Heinrichs des Dritten von England und der Königin Eleonore in der Westminsterkirche zu London, um 1290 von Meister *Wilhelm Torell* gegossen, voll scharfer charakteristisch feiner Lebensauffassung; ferner aus der Spätzeit des gothischen Styles das Grabmal des schwarzen Prinzen in der Kathedrale zu Canterbury (nach 1376 ausgeführt) u. A. Unter den deutschen Werken ist eins der vorzüglichsten das Monument des Erzbischofs Konrad von Hochstaden im Dom zu Köln. Sodann aber giebt es im nördlichen Deutschland, Flandern und Frankreich, aber auch im skandinavischen Norden eine Anzahl von bronzenen Grabplatten, in welche die Gestalt des Verstorbenen mit kräftigen, vertieften Umrissen bloss eingravirt ist, um-

[1]) Vorzügliche photographische Abbildungen in dem Prachtwerk von *H. Emden,* der Dom zu Mainz etc., mit Text von *Wetter*. Mainz 1857.

geben von zierlicher Architektur, die von musicirenden Engel-, Apostel- und Heiligengestalten anmuthig belebt wird. Eine Reihe von Entwicklungsstufen bieten mehrere norddeutsche Platten; deren älteste im Dom zu Schwerin eine Doppelplatte mit der Darstellung zweier Bischöfe (nach 1347); dann folgt eine Doppelplatte im Dom zu Lübeck (nach 1350)[1]), weiterhin eine Platte in der Nikolaikirche zu Stralsund (nach 1357), und endlich als edelste und prachtvollste die grössere Doppelplatte im Dom zu Schwerin (nach 1375). Hier ist der Styl der Ornamente, der kleinen Figuren, der graziösen Engel, welche musicirend in den Weinranken sitzen (Fig. 457), voll Weichheit und Anmuth, während die Gestalten der beiden Bischöfe in grossartiger Würde und lebensvoller Charakteristik hervortreten (Fig. 458). Auch die prächtige Doppelplatte eines Ehepaares de Munter in der Kathedrale zu Brügge aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts trägt noch das Gepräge des edlen Styles der früheren Zeit (Fig. 459). Spätere Werke derselben Art im Dom zu Meissen.

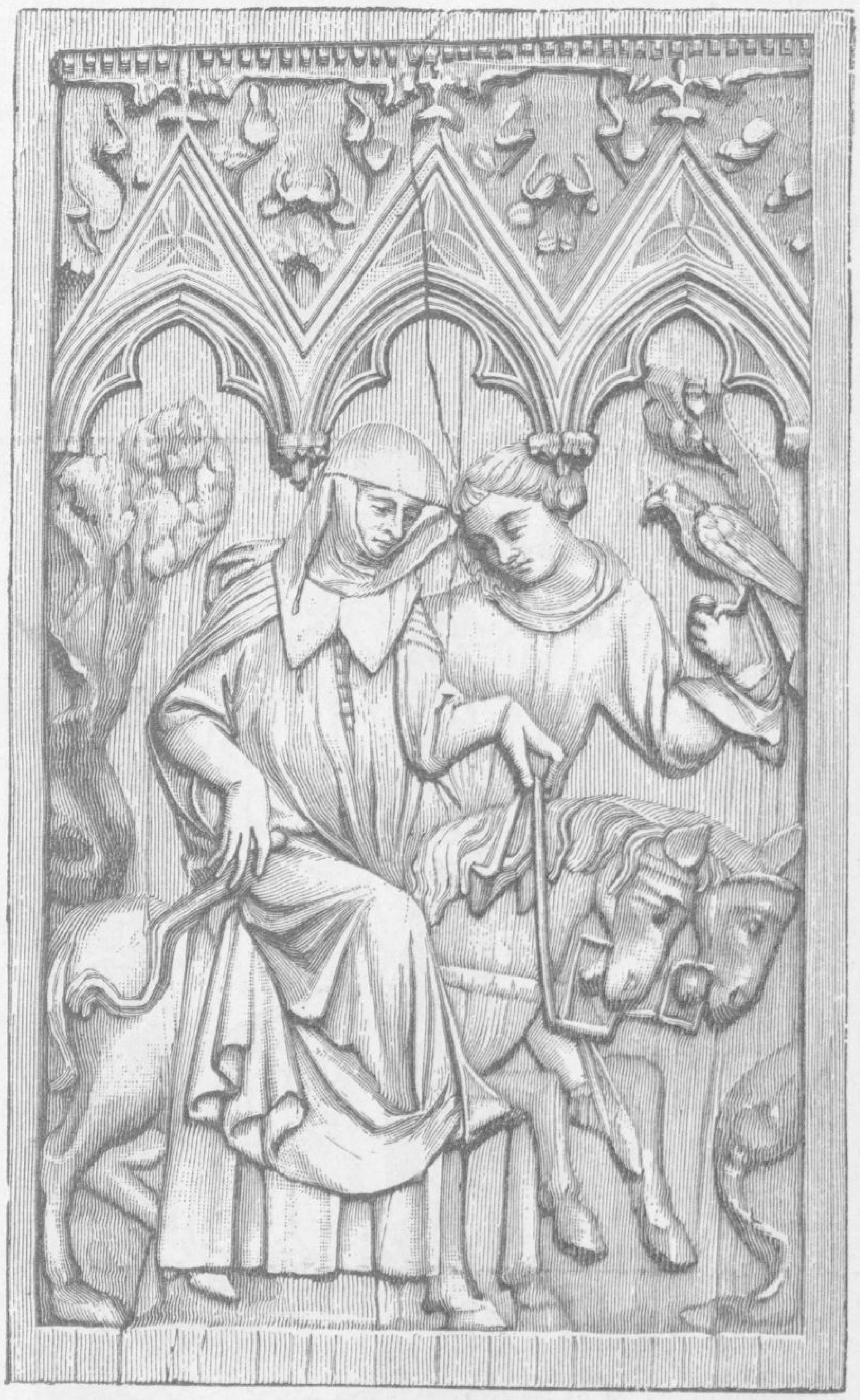


Fig. 460. Elfenbeintafel mit Ritter und Dame.

Die Elfenbeinschnitzerei wird auch in dieser Epoche vielfach angewandt, namentlich zu kleinen tragbaren Altärchen oder auch zu Kistchen und andern Geräthen weltlichen Gebrauchs, an denen sich dann oft naiv anmuthige Darstellungen des Minnelebens in zierlichen Reliefs ausgeführt finden (Fig. 460).

Noch ausgedehnter ist jedoch die Anwendung der Prachtmetalle zu kostbaren Reliquienbehältern, die ganz in der Form elegant und reich durchgebildeter gothischer Kirchen sich darstellen, mit Strebepfeilern und Bögen, mit Fialen durchbrochenen Giebeln, Wimpergen und schlanken Thurmspitzen; besonders aber werden die verschiedenen Gefässe für den Gottesdienst, die Kelche, Ciborien, Rauchfässer und Monstranzen in glänzendster Weise architektonisch ausgebildet und mit allen Schmuckformen des üppig entwickelten Styles geziert.

Endlich haben wir der zahlreichen Bildwerke in Holz zu gedenken, welche besonders in Deutschland seit dem 14. Jahrhundert immer allgemeiner in Aufnahme kamen und vorzüglich zur Ausschmückung der Altäre verwendet wurden. Sie sind am meisten geeignet, uns zugleich über den Gebrauch der Farben, über die Polychromie der mittelalterlichen Plastik wichtige Aufschlüsse

1) *Milde,* Denkm. bild. Kunst in Lübeck. Fol. — *W. Brehmer,* Lübeck's messing. Grabpl.

zu geben. Nicht bloss an solchen Schnitzwerken in Holz, sondern auch an Steinbildern, die im Innern der Kirchen als architektonischer Schmuck oder an Grabdenkmalen sich finden, liebte das Mittelalter die ausgedehnteste Anwendung farbiger Zuthat. Theils bedurfte das innige Empfindungsleben, das in diesen Werken zum Ausdruck rang, den zarten Schmelz der Farbe, der die Strenge der Formen zu seelenvoller Weichheit mildert, theils erforderte die Polychromie der Architektur, vor Allem das buntfarbig gebrochene Licht, das durch die gemalten Glasfenster einströmte, eine Durchführung desselben Prinzips bei allen übrigen zum Schmuck bestimmten Werken. So sieht man denn namentlich die ausgedehnten Altarschreine, die als Triptycha (dreiflügelige) oft mit doppelten Flügelpaaren geschlossen werden, ganz erfüllt von Statuen und Reliefs, letztere in perspektivischer Vertiefung wie Gemälde aus Holz geschnitzt, von reich gemustertem Goldgrund sich abhebend und von zierlich ornamentirtem Rahmen umschlossen, von Baldachinen und Ranken überdacht. Aber auch die Figürchen selbst, meist in kleinem Maassstab ausgeführt, sind mit prächtig vergoldeten und damascirten Gewändern bedeckt, deren Säume und Kehrseiten mit leuchtenden Farben, besonders in Himmelblau und kräftigem Roth prangen. Die nackten Theile, vornehmlich die Köpfe werden dagegen in zartester Weise naturgemäss bemalt, und nur die vergoldeten Haare wahren auch hier das Recht der künstlerischen Stylisirung. Völlig übereinstimmend sind auch die architektonischen Rahmen in Gold, Blau und Roth prächtig durchgeführt, wobei in Wechsel und Verbindung der Farben sich ein meisterlich geübter Sinn geltend macht.

Diese kostbaren Schnitzaltäre, in denen die mittelalterliche Bildnerei des Nordens einen ihrer glänzendsten Triumphe feiert, kommen, wie es scheint, erst mit dem 14. Jahrhundert auf und werden mit steigender Vorliebe bis an das Ende der mittelalterlichen Kunst stets von Neuem ausgeführt. In vielen deutschen Kirchen trifft man stattliche Beispiele dieser Art, die grossentheils auch noch ihre alte Polychromie bewahrt haben. Wir nennen aus den hieher gehörigen Werken nur den Altar zu Tribsees in Pommern, mit einer originellen, etwas derben Darstellung der Abendmahlslehre. Die grosse Masse der gleichartigen Holzschnitzarbeiten ist erst bei Betrachtung einer späteren Epoche zu erwähnen.

Während der gothische Styl in dieser Weise die Entfaltung der Plastik begünstigte, wurde die Malerei[1]) zunächst durch die neue Bewegung nicht gefördert, ja sogar entschieden zurückgedrängt. Da die Architektur, wie wir gesehen haben, ihr die ausgedehnteren Flächen entzog, fiel im ganzen Norden die Wandmalerei fast vollständig fort und kam nur ausnahmsweise und selten zur Verwendung. Die grosse Zukunft, welche dieser Kunst während der Herrschaft des romanischen Styls zu blühen schien, ging dadurch unwiderbringlich verloren, und die nordischen Nationen erkauften die Befriedigung, sich im gothischen Styl mit ihrer ganzen Kraft auszusprechen, auf Jahrhunderte mit der völligen Einbusse der Fähigkeit in grossräumigen Schöpfungen ihre höchsten Ideen mit den Mitteln der Kunst darzustellen, die recht eigentlich zum Ausdruck derselben bestimmt schien. Die Malerei sah sich daher überwiegend im Norden auf Schöpfungen der Kleinkunst angewiesen, und selbst bei den Altarbildern wurde ihr durch die Vorliebe für Schnitzarbeiten das Terrain vielfach beschränkt. Dadurch wurde fortan in der nordischen Malerei eine gewisse idyllische Begrenzung, ein überwiegendes Betonen des zarten Empfindungslebens herbeigeführt und der Sinn des darstellenden Künstlers in engen Schranken festgehalten.

Unter den bekannten gothischen Wandmalereien sind die der Frühzeit angehörigen Gemälde in der Apsis der Kirche zu Brauweiler (Fig. 461), besonders

[1]) Denkm. d. Kunst Taf. 60. Vgl. das oben I. 404 citirte Werk von *E. aus'm Weerth.*

aber die Malereien an den Gewölben und Wänden der ehemaligen Kapelle zu Ramersdorf bei Bonn von einfach würdiger Schönheit, letztere ausserdem eins der seltenen Beispiele eines vollständig durchgeführten Cyklus, der mit dem Weltgericht endete. Anderes findet sich im Chor des Domes zu Köln, in der Thomaskirche zu Soest, sodann eine vollständige Reihenfolge biblischer Scenen in der Klosterkirche zu Wienhausen bei Celle, bedeutende Reste ferner an den Gewölben der Marienkirche zu Colberg, im Dom zu Marienwerder, sowie in der Kirche des heiligen Vitus zu Mühlhausen am Neckar. Weiterhin sind in Süddeutschland die frühgothischen Malereien in der Kirche zu Schelklingen in Württemberg, in der Sakristei der Marienkirche zu Reutlingen, in der Burgkapelle zu Zwingenberg am Neckar[1]) u. a. zu nennen. Eine einflussreichere Stellung schien Kaiser Karl IV. der Wandmalerei geben zu wollen, allein seine

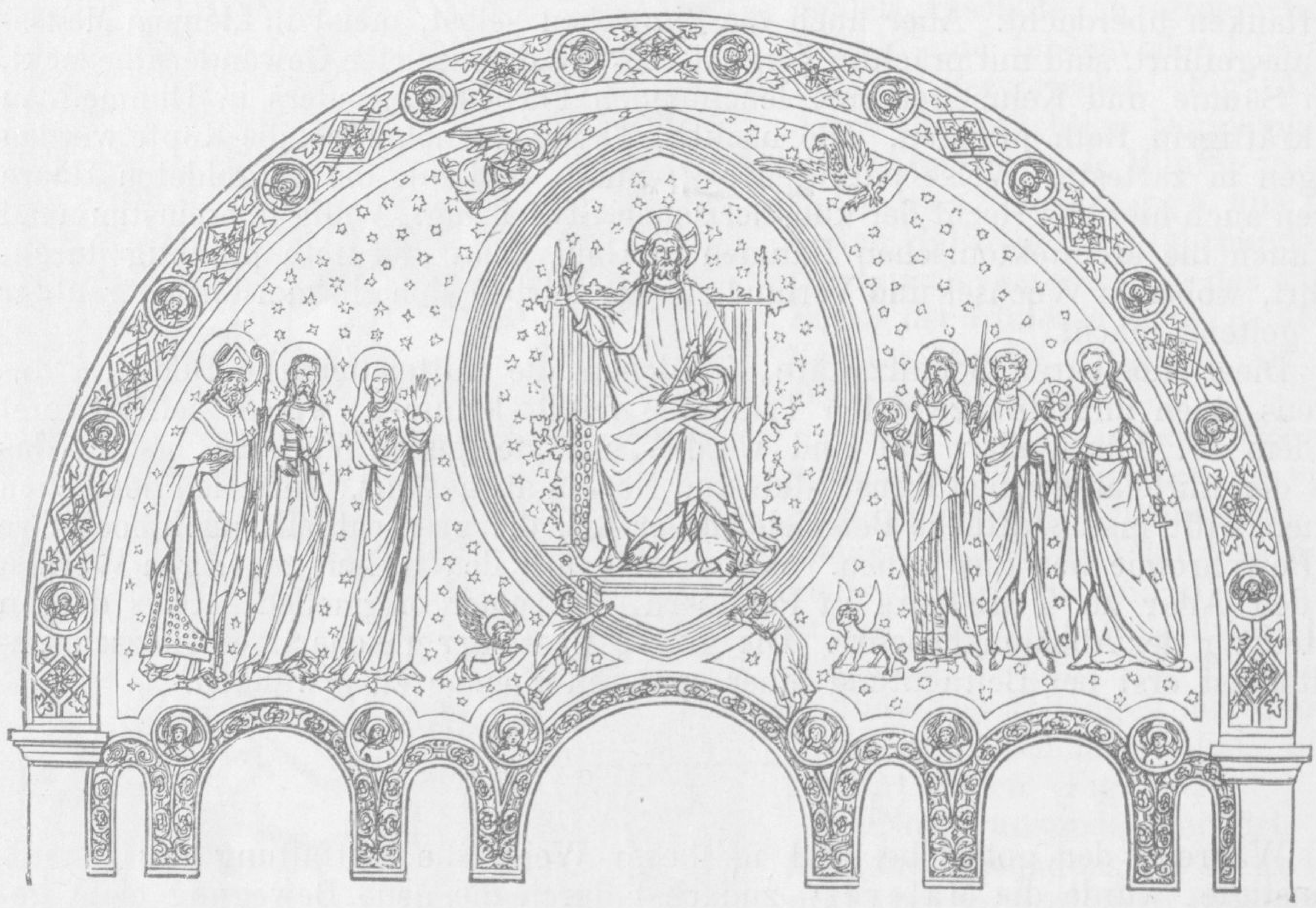


Fig. 461. Wandgemälde zu Brauweiler.

Vorliebe für stoffliche Pracht trieb ihn zur Bevorzugung der Mosaiktechnik, welche einer freieren Entwicklung allerdings nicht günstig war. Solcher Art ist die grosse Darstellung des Weltgerichts an der Südseite des Doms zu Prag, und ein Theil der Gemälde in der Wenzelskapelle desselben Domes, sowie der Kirche und der beiden Kapellen auf der Burg Karlstein in Böhmen. In Frankreich wird das grosse Wandbild des Weltgerichts in S. Philibert zu Tournus als ein bedeutendes Werk, in Holland die kürzlich aufgedeckten Malereien der Kirche zu Gorkum noch aus der Frühzeit zu erwähnen sein.

Was der Wandmalerei an künstlerischen Kräften und Mitteln verloren ging, wurde überwiegend der Glasmalerei zugewendet. Hatte man in der vorigen Epoche schon die einfachen romanischen Fenster mit Glasgemälden zu schmücken gesucht, wie viel stärker musste der Trieb dazu jetzt erwachen, wo in den weiten und hohen gothischen Fenstern sich Raum und Gelegenheit zu umfassenden bildnerischen Darstellungen bot. Das Einfachste war, dass man das reichge-

[1]) Ueber letztere vgl. die Monographie von *L. Leutz.* Karlsruhe 1886. 8.

musterte, teppichartige Fenster wie mit einer prächtigen Borte mit einzelnen figürlichen Darstellungen abschloss. Aber auch vollständige Scenen biblischen und legendarischen Inhalts wurden über die weiten Flächen ausgetheilt, jedoch stets in einer Einfassung, welche die baulichen Formen der Gothik oft auf's Schönste zur Geltung bringt. Aber nicht bloss die architektonische Theilung des Ganzen, das Durchschneiden des Pfostenwerks, sondern mehr noch die schwerfällige, ungefüge, mosaikartige Technik legte diesem Kunstzweige so vielfache Beschränkungen auf, dass seine Werke nur durch die wunderbare Gluth und harmonische Pracht der Farben, sowie etwa durch würdige Auffassung und Be-

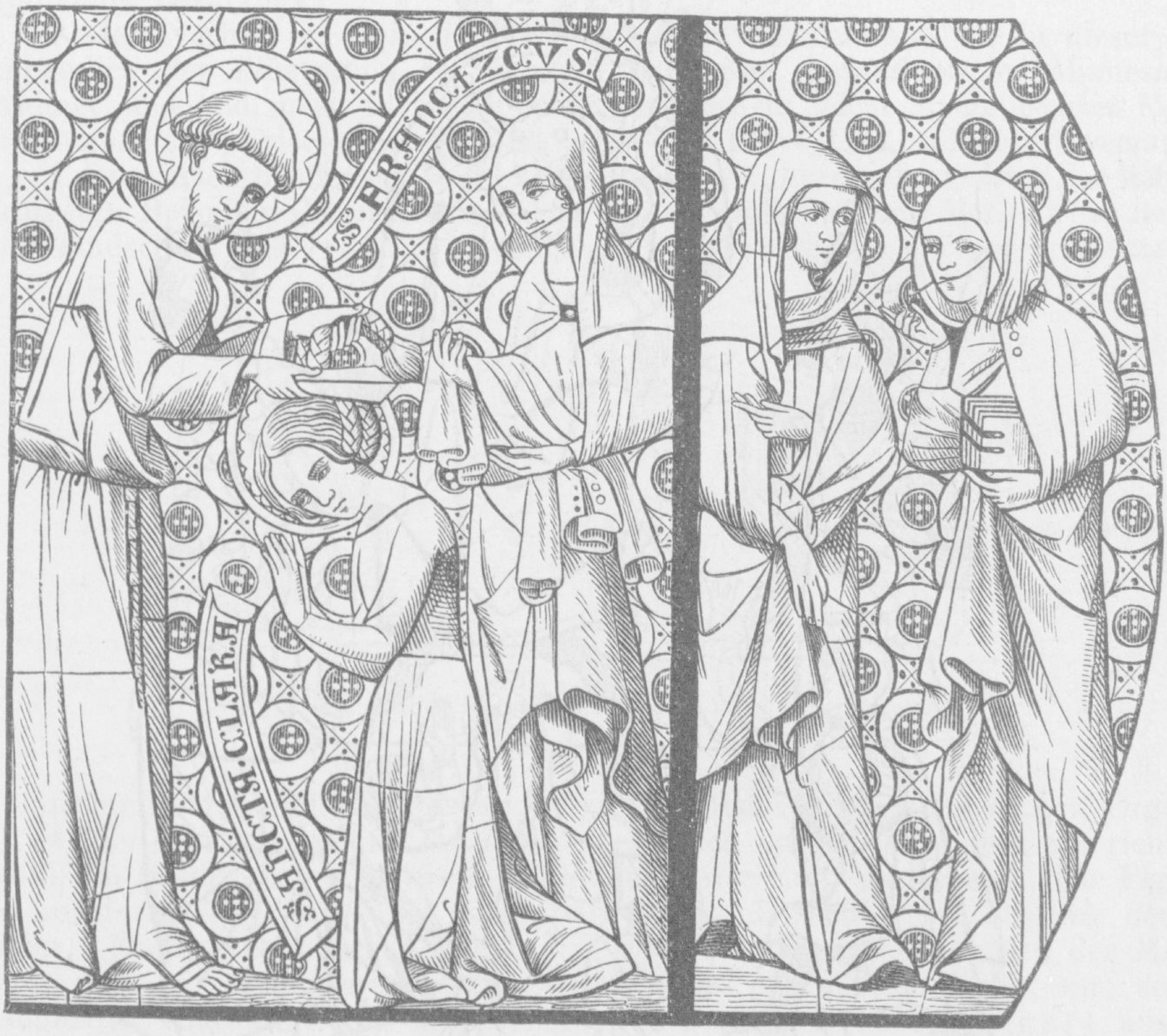


Fig. 462. Aus der Legende der h. Clara. Glasgemälde von Königsfelden.

handlung einzelner Gestalten zu wirken vermögen. Wie unabweislich aber diesen Arbeiten die strengste architektonische Gesetzmässigkeit ist, erkennt man an den Erzeugnissen der spätern Epoche, die sich dieser Bedingungen entschlagen zu dürfen glaubte und nach einer Freiheit der Composition strebte, welche nun einmal diesen Werken versagt ist. In besonderem Glanze blühte die Glasmalerei im 13. Jahrhundert in jenen Gebieten Frankreichs, in welchen der gothische Styl entstand und sich entfaltete. Die meisten dieser Kathedralen, vor allen die von Chartres, Rheims, Rouen, Bourges, Tours und Le Mans bewahren prächtige Beispiele. Ebenso die Ste. Chapelle zu Paris. In Deutschland sind Glasgemälde des 13. Jahrhunderts selten, und erst im 14. Jahrhundert erhebt sich diese Kunst hier zu einer Blüthe, von welcher zahlreiche Werke bis tief ins 15. Jahrhundert hinein Zeugniss ablegen. Zu den edelsten gehören die Fenster

im Chor des Doms zu Köln[1]), der Münster zu Freiburg und zu Strassburg, des Doms zu Regensburg, der Katharinenkirche zu Oppenheim, der Marthakirche zu Nürnberg, der Dionysiuskirche zu Esslingen und andre. Unter den Werken des 14. Jahrhunderts nehmen die Glasfenster der Klosterkirche Königsfelden in der Schweiz einen vorzüglichen Rang ein (Fig. 462)[2]). In England



Fig. 463. Miniatur aus der Mannessischen Handschrift.

werden die Glasgemälde der Kathedrale zu York, in Spanien die der Kathedralen von Toledo und Leon gerühmt.

Auch in der Miniaturmalerei ging in der Frühepoche der Gothik Frankreich allen übrigen Ländern voran. In der Kunst des „Illuminirens", wie man sie in Paris nannte, waren die dortigen Meister weit berühmt. Diese Thätigkeit ging hier mit dem wissenschaftlichen Leben, das die Pariser Universität damals zur ersten in der Welt machte, Hand in Hand, und kam durch die massenhafte Production zu einem gleichmässig durchgebildeten Styl, einer gediegenen Technik

[1]) Eine farbige Darstellung in den Denkm. der Kunst Taf. 54 B. — [2]) Vgl. die Publikation der Antiquar. Gesellschaft in Zürich mit Text von *W. Lübke*.

und eleganten Ausbildung. Die gothische Kunst gab feste architektonische Grundzüge, und die schwungvoll betriebene Glasmalerei wirkte sichtlich auf die Darstellungsweise ein, so dass selbst unwesentliche Aeusserlichkeiten, wie die starken schwarzen Umrisslinien sich dorther übertrugen. Vorzüglich bezeichnend ist ein angeblich für Ludwig den Heiligen angefertigter Psalter in der Bibliothek zu Paris, der überreich mit Miniaturen geschmückt ist. Er enthält zahlreiche Scenen des alten Testaments in einfacher und klarer Composition mit kräftigen harmonischen Farben auf goldenem Grunde, umfasst von einem Rahmen streng gothischer Architektur. Hier jedoch, wie in den meisten französischen Arbeiten dieser Art, ist das Technische auf Kosten der geistigen Frische und feinern Empfindung bevorzugt.

Anders verhält es sich mit den deutschen Miniaturen[1]), die in dieser Zeit vornehmlich der Illustration weltlicher Dichtungen, besonders des Minnesangs, gewidmet sind und meist in anspruchsloser Weise in leicht ausgetuschten Federzeichnungen eine Frische der Empfindung, eine naive Unmittelbarkeit verrathen, die mit dem zarten poetischen Gefühl der Dichtungen harmoniren. Eins der liebenswürdigsten Beispiele dieser Art ist eine in der Bibliothek zu München befindliche Handschrift des Tristan von Gottfried von Strassburg, die vor der Mitte des

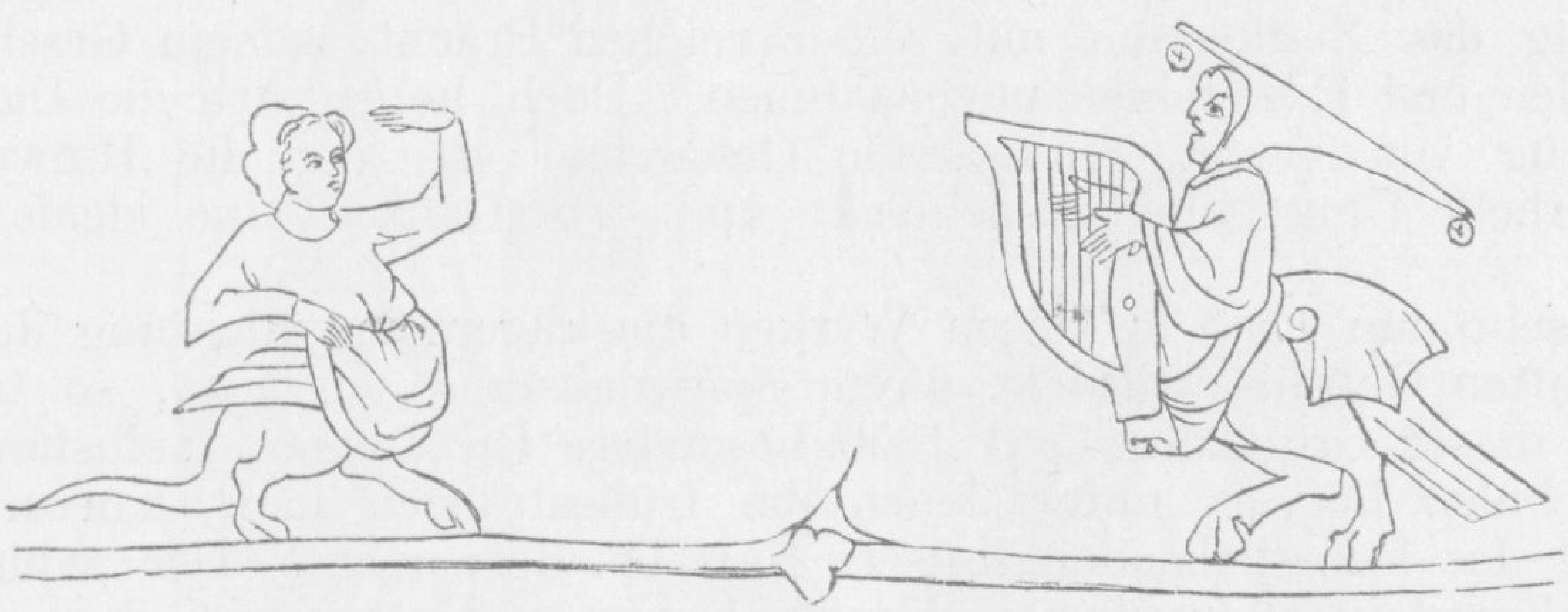


Fig. 464. Randzeichnungen aus einer Bibel zu Stuttgart.

13. Jahrhunderts entstanden scheint. Das Verständniss des körperlichen Organismus ist hier noch mangelhaft, in den Bewegungen spricht sich aber ein richtiges Gefühl, im Ausdruck der Köpfe eine kindlich naive Empfindung aus. Die Figuren sind auf farbigem Grunde hell ausgespart, doch mit farbiger Schattirung der Gewänder. Noch entschiedener gehen die Bilder in den Handschriften der Minnesänger auf den charakteristischen Schwung des gothischen Styles ein; so die Weingartner Handschrift in der Königlichen Bibliothek zu Stuttgart aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, so die zahlreichen Bilder der Mannessischen Handschrift in der Bibliothek zu Paris (Fig. 463); so in der Handschrift des Wilhelm von Oranse in der Bibliothek zu Cassel vom Jahre 1334, die in besonders anmuthiger Weise leicht gezeichnete Figuren auf goldnem oder teppichartigem Hintergrunde zeigt. Wo man dagegen in Bibeln, Psaltern oder Evangelienbüchern Darstellungen heiliger Begebenheiten zu entwerfen hatte, liess der freie künstlerische Humor sich's nicht nehmen, das bunte Rankenwerk, das sich am Rande der Blätter hinzieht, mit wunderbaren und muthwilligen Gebilden der Phantasie zu bevölkern, in denen eine freiere heitere Laune und genialer Uebermuth oft zu den köstlichsten Spielen des Humors sich erheben. Höchst geistreiche Zeichnungen dieser Art finden sich in einem Manuscript auf dem Museum zu Berlin, andere nicht minder originelle in einer Bibel des 14. Jahrhunderts auf der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart (Fig. 464). Auch in Böhmen entwickelte

[1]) Reichhaltige Nachrichten und Darstellungen in *Fr. Kugler's* Kleinen Schriften etc. Bd. I. und II. —

sich im Laufe des 13. Jahrhunderts eine verwandte Richtung in der Miniaturmalerei, von der eine Bilderbibel in der Bibliothek des Fürsten Lobkowitz zu Prag zahlreiche Beispiele voll Leben und Originalität bietet.

In der Tafelmalerei endlich übertrifft Deutschland alle übrigen nordischen Länder, besonders seit der Mitte des 14. Jahrhunderts, wo diese Technik erfolgreicher geübt wurde[1]). Man brauchte solche Tafelbilder theils als schliessende Deckel von Altarschreinen, deren Hauptbild oft aus einer Holzschnitzerei bestand, häufig aber war auch der Hauptheil des Altars ein Gemälde, welches jedoch durch zwei bewegliche, an der Innen- und Aussenseite ebenfalls bemalte Flügel verschliessbar war. Ist der Altar geschlossen, so zeigt die Aussenseite in der Regel einige einfache Gestalten, z. B. die Verkündigung oder besonders verehrte Heilige. Oeffnet man den Altar, so bietet die grosse Mitteltafel sammt den beiden inneren Seiten der Flügel entweder in einer Reihe gesonderter Scenen einen ganzen Cyklus, etwa das Leben der Maria, die Passion: oder das Mittelstück enthält eine einzige grössere Darstellung, der sich kleinere auf den Flügeln anschliessen. Gewöhnlich sind die Bilder auf den Holztafeln, die zu diesem Ende eine starke feine Kreidegrundirung erhielten, in Tempera, d. h. mit einem zähen Bindemittel, Eiweiss oder dergleichen ausgeführt. Dies Material begünstigte eine feine, sorgfältig detaillirende Behandlung. Die Farben sind meistens zart, licht und durch häufig angewandte Vergoldung abgetönt; mehr und mehr erwacht die Neigung, in der Gewandung das Zeitkostüm mit seiner reichen Pracht, seinem Geschmeide von Gold, Perlen und Edelsteinen nachzuahmen. Doch heben sich die Darstellungen noch streng von einem gemusterten Goldgrund ab, der die Hinweisung auf eine natürliche Umgebung ausschliesst und dem Ganzen eine ideale Stimmung verleiht.

So sehr nun auch in diesen Werken die allgemeine Richtung der Zeit mit ihrem sanften Gefühlsausdruck, ihrem Spiritualismus vorwiegt, so treten doch innerhalb dieser Grundzüge seit 1350 besondere Richtungen, selbständig ausgeprägte Schulen hervor, unter denen die früheste sich in Böhmen unter der Herrschaft des kunstliebenden Kaisers Karl IV. hervorthut. Der zahlreichen, in Prag und Karlstein ausgeführten Wandmalereien gedachten wir schon. Aber auch Tafelbilder finden sich hier sowie in den Galerieen zu Prag und zu Wien. Als die Meister dieser Werke sind *Nikolaus Wurmser* von Strassburg und zwei Prager Künstler *Kundze* und *Theodorich* bekannt. Der vorwiegende Charakter ihrer Werke ist der einer überaus grossen Weichheit, der in der Formgebung fast zum Verschwommenen hinneigt, im Ausdruck aber oft grosse Innigkeit und Zartheit bekundet. Die Farbe ist ausserordentlich fein vertrieben mit sehr weichen Uebergängen, die Formen aber sind zumeist breit und selbst plump, die Nasen namentlich überaus dick und rundlich, die Lippen sehr voll, die Augen gross und von mehr offenem als tiefem Ausdruck, dabei die Haltung der Gestalten meist unbehilflich und besonders durch die hohen Schultern und den kurzen Hals ängstlich gedrückt. Aus der spätern Zeit dieser Schule zeigt die Kirche zu Mühlhausen am Neckar mehrere Wand- und Tafelbilder, die im Jahre 1385 ein Prager Bürger dort stiftete[2]).

Dass auch in Oesterreich derselbe weiche Styl durch tüchtige künstlerische Kräfte zur Anwendung und Ausbildung gelangte, beweisen die anmuthigen und empfindungsvollen Gemälde, welche die Rückseite des Altars zu Kloster-Neuburg schmücken[3]). Um 1325 durch den kunstliebenden Propst Stephan von Sierndorf gestiftet, schildern sie in figurenreichen, trefflich componirten Darstellungen den Tod und die Krönung der Maria, sodann den Kreuzestod Christi mit einer ausdrucksvollen Gruppe der frommen Frauen, sowie Christus, der nach der Auferstehung den frommen Frauen erscheint und der Magdalena als Gärtner be-

[1]) *Hotho,* die Malerschule Hubert's van Eyck etc. I. Band. — [2]) *Heideloff,* die mittelalterliche Kunst in Schwaben. — [3]) Publicirt von Dr. E. Freiherr *von Sacken,* der die Bedeutung dieser Werke zuerst gewürdigt hat.

gegnet. Diese auf reich gemustertem Goldgrund ausgeführten Bilder gehören zu den werthvollsten Schöpfungen der Zeit, denn innerhalb des allgemeinen Stylcharakters verrathen sie eine selbständige Künstlerkraft, welche die Formen mit eigenem Leben zu erfüllen weiss, und der auch die Durchbildung der Gestalten durch reich abgetönte Modellirung schon in nicht gewöhnlicher Weise gelingt.

Wichtiger ist die Nürnberger Schule[1]), deren Blüthe seit der Mitte des 14. Jahrhunderts sich entfaltet. Die Malerei steht hier unter entschiedenem Ein-

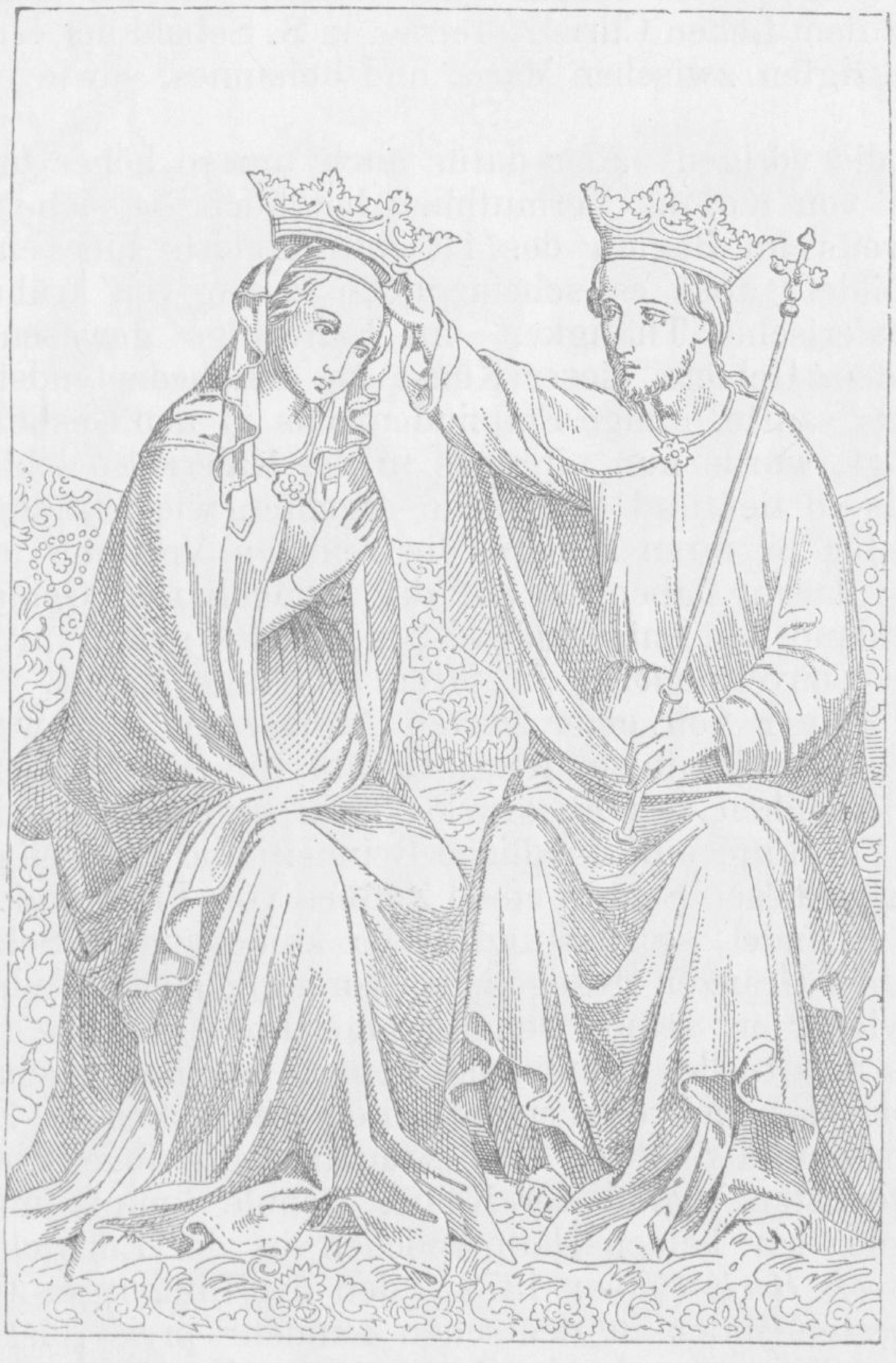


Fig. 465. Das Imhoff'sche Altarbild zu Nürnberg.

fluss der mächtigen Sculpturthätigkeit, welche wir weiter oben (S. 64 fg.) kennen gelernt haben, und sucht durch strenge Zeichnung, entschiedene Formgebung und Modellirung mit der Schwesterkunst zu wetteifern, während zugleich ein kräftiges Colorit die eigentlich malerische Wirkung festhält. Die Gestalten sind von anmuthiger Schlankheit und, wenngleich noch conventionell, doch manchmal frei bewegt, die Köpfe von zarter, ausdrucksvoller Innigkeit. Eins der wichtigsten Werke ist der Imhoff'sche Altar aus der Lorenzkirche, im German. Museum, dessen Hauptbild eine Krönung der Maria zeigt (Fig. 465). Der edle Fluss der Gewänder, der innige Ausdruck, die Anmuth der Gestalten, verbunden mit einer

[1]) *v. Rettberg,* Kunstleben Nürnbergs. — *H. Thode,* die Malerschule zu Nürnberg im 14. und 15. Jahrh. Frankf. 1891.

kräftigen Modellirung, geben vielfach Anklänge an die oben erwähnten Bildwerke, so dass die Entstehung dieses Werkes nach 1361, noch vor dem Ausgang des Jahrhunderts, anzunehmen ist. Die späteren Werke machen sich durch ein etwas gedrungenes Verhältniss der Figuren bemerklich. So sieht man es an dem Tucher'schen Hochaltar der Frauenkirche vom Jahr 1385, der die Verkündigung, Kreuzigung und Auferstehung, auf den Flügeln die Geburt Christi und die beiden Apostelfürsten enthält. Dem Beginn des 15. Jahrhunderts gehört der Volkamer'sche Altar im Chor von S. Lorenz, mit Bildern aus der Legende des heiligen Theokar und aus dem Leben Christi; ferner in S. Sebald der Haller'sche Altar, mit einem Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, sowie einzelnen Heiligengestalten.

Später als die vorigen, aber dafür auch um so höher und reiner entfaltet sich die Schule von Köln. Vermuthlich hat auch sie sich an den plastischen Werken, die bereits im Beginn des 14. Jahrhunderts hier eine grosse Anmuth zeigen, herangebildet; aber es scheint doch schon von früherer Zeit her eine mannichfache malerische Thätigkeit im Schwunge gewesen zu sein, deren Leistungen auf dem Gebiete dieser Kunst zu den bedeutendsten ihrer Zeit und Art gehörten. Das sanfte, innige Empfinden, das in den Gestalten des gothischen Styls sich ausprägt, wurde nun nirgends in der Malerei so lebhaft zum Ausdruck gebracht, nirgends so tief und hingebend ergriffen wie gerade hier. Daher sind diese Kölner Meister in ihren Bildern die reinsten Vertreter jenes weichen, gemüthvollen Styls; darum haben sie auf die benachbarten Gebiete, ja weit herab durch Norddeutschland den entscheidendsten Einfluss geübt, in Folge dessen aber auch am meisten Conventionelles in ihrem Styl ausgeprägt. Gleich der Prager Schule geht die Kölner von einer zarten Auffassung und weichen Behandlung aus, aber sie verbindet damit ein feines Gefühl für edle Formen, für Anmuth der Erscheinung, für Innigkeit des Ausdrucks. Ein sanfter Schmelz der lichten und doch gesättigten Färbung, eine kindliche Reinheit und Holdseligkeit ergiesst über die besseren Werke dieser Schule einen Zauber von Frömmigkeit und Gottinnigkeit, wie ihn so vollendet, so rein und lauter keine andere Schule kennt. Allerdings sind auch hier Gränzen gezogen, ist vorzüglich das Weibliche und Jugendliche, und dies wieder in seiner Demuth und Hingebung die starke Seite dieser Maler, denen das Kraftvolle, Männliche wenig, das Leidenschaftliche gar nicht gelingen will: aber dies sind recht eigentlich die Schranken der Zeit, deren positive Seite, deren Wahres und Schönes darum auch desto ungetrübter hervorleuchtet.

Die bedeutendsten Werke der Kölner Schule knüpft man an die Namen zweier Meister, die den beiden Hauptepochen in der Entwicklung entsprechen. Meister *Wilhelm von Herle* († vor 1378), den die Limburger Chronik zum Jahr 1380 als den „besten Maler in deutschen Landen" preist, ist der frühere. Bei ihm herrscht reine Kinderunschuld, Zartheit der Empfindung und Holdseligkeit des Ausdruckes in anmuthig schlanken Gestalten und einem duftigen Schmelz des Colorits, der das Irdische in himmlischer Verklärung zeigt. „Die Seele tritt ganz, und der Körper kaum schon ins Leben"[1]. Die Köpfe haben ein feines Oval, die Nase ist lang und schmal, der Mund klein, voll und lieblich, die Stirn hoch und rein, die Augen, stets etwas schräg gegen einander gestellt, von sanftem Taubenausdruck. Von den Hauptwerken des Meisters nennen wir den Klarenaltar, jetzt in der Johanniskapelle des Doms zu Köln mit zahlreichen Darstellungen von Scenen der Kindheit und der Passion Christi; sodann Reste von Wandgemälden im Hansesaal des Rathhauses.

Der zweite Meister ist *Stephan Lochner* († 1451), dessen Namen uns das Reisetagebuch Albrecht Dürer's aufbehalten hat, und mit dem man das höchste Werk in Verbindung bringt, das der Malerei des Mittelalters zu schaffen vergönnt war: das berühmte Dombild, nach 1426 gemalt, einst in der Kapelle des Rath-

[1]) *Hotho's* Malerschule Hubert's van Eyck etc. S. 239.

hauses, jetzt in einer Chorkapelle des Kölner Doms aufbewahrt[1]). Die Haupttafel zeigt die Anbetung der Könige, auf den Flügeln sieht man innen den heil. Gereon mit seinen Begleitern und die heil. Ursula mit ihren Gespielen, die beiden Hauptheiligen der Stadt; aussen die Verkündigung. Meister Stephan tritt in die Fussstapfen seines Vorgängers, ist erfüllt von derselben Tiefe der Andacht und Unschuld, bringt sie in denselben edlen Gestalten zur Erscheinung, verleiht ihnen



Fig. 466. Die Jungfrau im Rosenhag. Von Meister Stephan. Köln.

aber durch kräftigere Modellirung, intensivere Färbung und Anwendung schmuckvoller Zeittracht einen höheren Grad von Wirklichkeit, ohne jedoch den zarten idealen Ton aufzulösen, der alle ächt mittelalterlich empfundenen Gestalten wie ein vergeistigender Aether umschwebt. So erreicht in seinem wundersamen Werke die Kunst jenes Zeitraums ihren unübertroffenen Gipfelpunkt. Von holdester

1) Denkm. der Kunst Taf. 60. — Vgl. den trefflichen Stich von *P. Massau.*

Anmuth ist sodann die demselben Meister zugeschriebene „Jungfrau im Rosenhag“ im Museum zu Köln (Fig. 466), ein Bildchen, das in Zartheit der Empfindung den vollen Reiz eines Idylls athmet.

In Italien.

Die bildende Kunst in Italien erstrebt und erreicht, mehr noch als in der vorigen Epoche, jetzt eine von der Architektur unabhängige Geltung. Da die Gothik hier ihr strenges System freier gestaltete, übte sie auch nicht einen so unumschränkten Despotismus über jene aus, und schon früher war das Selbstgefühl in den einzelnen Meistern so weit erwacht, dass sie ihre Werke nicht so unbedingt in die Botmässigkeit der Architektur gaben. Dazu kommt, dass mehrere der bedeutendsten, die Entwicklung bedingenden Meister zugleich in allen drei Künsten oder wenigstens in der Malerei und der Baukunst thätig waren, woraus denn ein gerechteres Abwägen der Gränzen und Befugnisse der einzelnen Künste sich ergab. Wo die Plastik sich mit der Architektur verbindet, geschieht es in zwangloser Weise, nach einem überwiegend malerischen Gesetze der Anordnung. Für die Malerei aber war ohnehin im ganzen Organismus der Bauwerke reichlich auf Raum Bedacht genommen, so dass an den weiten Wandflächen und Gewölbefeldern diese Kunst sich zu jener grossartigen Freiheit der Auffassung und Compositionen erheben konnte, die ihr im weiteren Verlauf das entschiedene Uebergewicht über die nordische Malerei erringen musste.

In der Sculptur[1]) wird die neue Entwicklung hauptsächlich durch *Giovanni Pisano*, den Sohn des grossen Nicola, herbeigeführt. Um 1250 geboren, gestorben nach 1328, nahm er zuerst an der Ausführung der späteren Werke seines Vaters, vorzüglich der Kanzel im Dom zu Siena, thätig Theil. Reagirte schon in diesen Arbeiten ein neu erwachtes Empfindungsleben gegen die würdevolle ruhigere Schönheit der antikisirenden Auffassung Nicola's, so bricht dasselbe noch viel stärker und entschiedener in den eigenen Schöpfungen Giovanni's hervor. Mag dieser Umschwung in der allgemeinen Stimmung der Zeit gelegen haben, so scheint doch die zahlreiche Anwesenheit deutscher Bildhauer auch nicht ohne Einfluss geblieben zu sein. Aber Giovanni nahm den neuen Styl nicht in jener sanften Innigkeit und Milde auf, wie er im Norden überwiegend geübt wurde. Er wusste vielmehr seine grössere Freiheit und Lebendigkeit zum Ausdruck tiefster Erregung und dramatischer Leidenschaft zu schärfen und verband damit für die Composition eine seltene Fülle geistreicher Motive.

Mit Unrecht schrieb man früher dem Meister den Hochaltar im Dom von Arezzo zu, von welchem wir jetzt wissen, dass er die Schöpfung zweier Künstler aus seiner Schule, des *Giovanni di Francesco* aus Arezzo und des *Betto di Francesco* aus Florenz ist, welche die Arbeit von 1369—1375 ausführten. Es ist ein überaus reiches Werk, das in einer Fülle von Reliefs und kleinen Statuen die Legenden der Maria und anderer Heiligen, sowie die Gestalten von Aposteln, Propheten und Engeln in flüssig entwickeltem Styl voll Leben und Bewegung darstellt. Ein andres ihm früher gleichfalls beigelegtes Werk, an dem er mit vielen Schülern und Gehülfen nach 1290 gearbeitet haben sollte, die ausgedehnten Sculpturen an der Façade des Doms von Orvieto[2]), gehört dem *Lorenzo Maitani* von Siena und seiner Werkstatt an. Nicht wie an den nordischen Kathedralen in architektonischer Einfassung, sondern in freier, malerischer Anordnung, theils umrahmt von zierlichem Rankenwerk, breiten sich die Darstellungen in ziemlich kräftigem Relief auf den vier grossen Wandflächen zwischen und neben den Portalen aus. Man sieht in tiefsinnigem Zusammenhang die ganze

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 61 und 63 (V.-A. Taf. 36). Vgl. meine Geschichte der Plastik. 3. Aufl. und *C. Perkins*, Tuscan Sculptors. — [2]) In Stichen herausgegeben von *Gruner*.

Lehre vom Sündenfall bis zur Erlösung und zum jüngsten Gericht lebendig geschildert. Manches erinnert noch an die Richtung Nicola's, Anderes bekundet in lebhafter, ächt dramatischer Fassung das Durchbrechen der jüngeren Schule (Fig. 467).

Noch gewaltiger, leidenschaftlicher, dabei aber nicht mehr frei von Ueberladung ist die Kanzel in S. Andrea zu Pistoja, vollendet 1301, gleich den früheren ähnlichen Werken auf prächtigen, von Löwen getragenen Marmorsäulen ruhend, die Bogenzwickel und die Brüstungen mit einer Fülle trefflich ausgeführter Reliefs und Statuetten geschmückt. Man sieht die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, den Kindermord, die Kreuzigung und das jüngste Gericht, unruhig, überfüllt, naturalistisch bis ins Heftige und Unschöne, aber mächtig ergreifend, voll gewaltigen Lebens, die einzelnen Figuren frei und edel bewegt

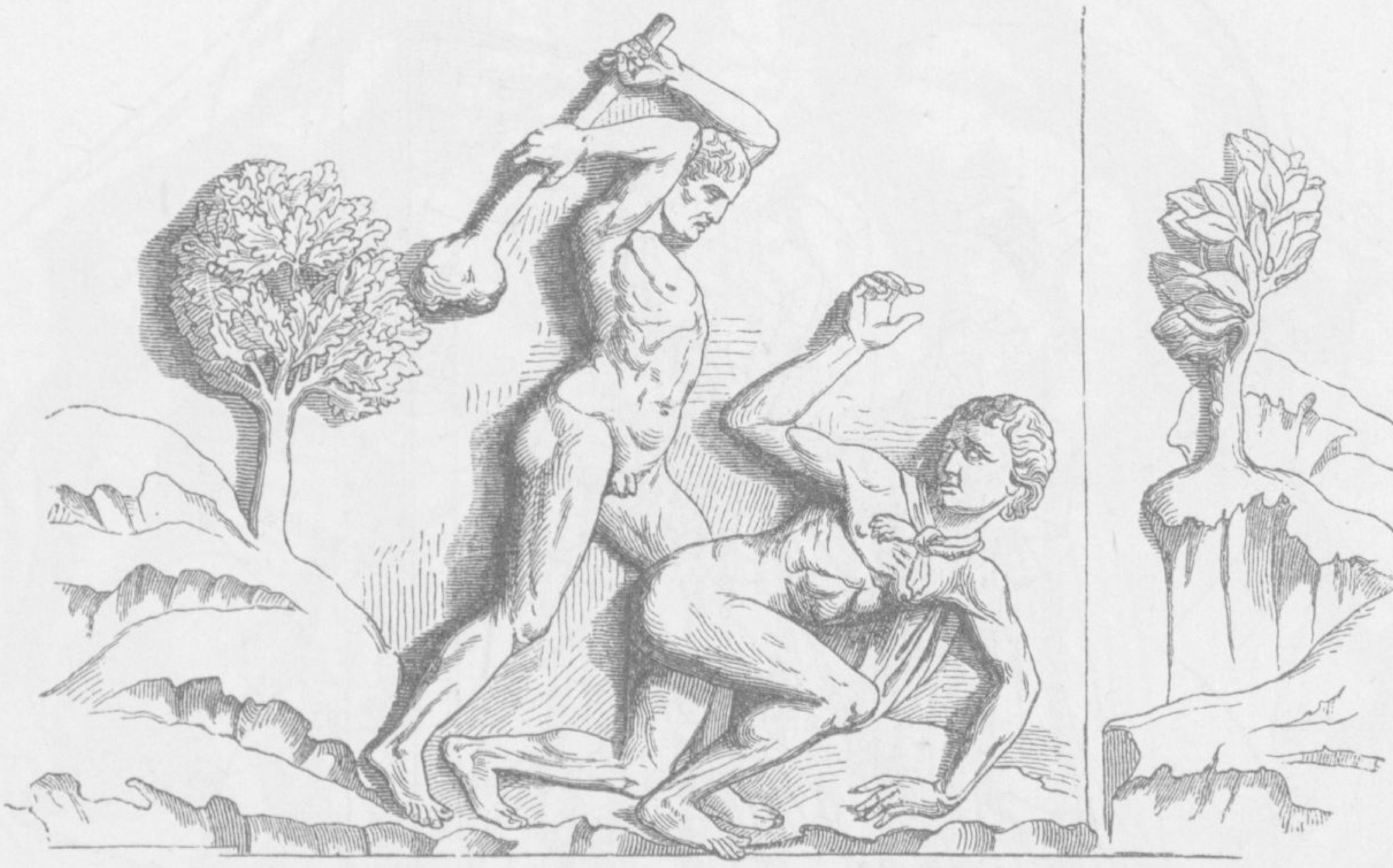


Fig. 467. Kain und Abel. Relief vom Dom zu Orvieto.

und nicht ohne Anklänge an die Antike. Nach dem Jahre 1304 arbeitete Giovanni in S. Domenico zu Perugia das Grabmal Papst Benedikt's XI., sodann 1311 die Kanzel des Domes zu Pisa, die jedoch später zerstört wurde und nur in Bruchstücken noch vorhanden ist. Von vollendeter Schönheit und wahrhaft königlicher Anmuth ist das Standbild der Madonna mit dem Kinde, das er für ein Portal an der Südseite des Doms zu Florenz ausführte, ein Werk voll Adel und Hoheit, wenngleich ohne jene tiefere Innigkeit der Empfindung der gothischen Kunst des Nordens.

Eine grosse Anzahl von Schülern und Nachfolgern schliesst sich der Richtung Giovanni's an; zahlreiche Altäre, Kanzeln und Grabdenkmale bezeugen durch ganz Italien die durchgreifende Wirkung jenes epochemachenden Meisters. Den Herd der künstlerischen Thätigkeit bildete schon in dieser Zeit Florenz, dessen grosser Meister *Giotto* (1276—1336) in seiner universellen Begabung auch die Plastik durch thätiges Eingreifen mächtig zu fördern wusste. Für den von ihm erbauten Glockenthurm des Doms zu Florenz entwarf er selbst den plastischen Schmuck und übernahm wohl zum Theil sogar die Ausführung. An diesem schönen Gebäude sind in mehreren Reihen von kleinen Reliefs in geistvoller Ausführung und tiefsinniger Anordnung die Stufen der menschlichen Entwicklung dargestellt. Von der Erschaffung des ersten Menschen durch die Zustände einfachsten Naturlebens, durch den siegreichen Kampf mit den elementaren Mächten

bis zur Höhe eines an Wissenschaft und Kunst geläuterten, in der mütterlichen Obhut der Kirche gesicherten Daseins ist dieser reiche Cyklus in vollendeter Klarheit, in einfachen, ächt plastischen Zügen geschildert.

Unter dem Einfluss Giotto's bildete sich sodann zu selbständiger bedeutender Meisterschaft *Andrea Pisano* (ca. 1270 bis nach 1349). Unter Giotto's Leitung war er schon bei der Ausführung der Reliefs am Glockenthurm thätig; sein eigenes Meisterwerk aber ist uns in der südlichen Erzthüre des Baptisteriums zu Florenz vom Jahre 1330 erhalten, unbedingt einem der vollendetsten Werke dieser Art. In streng architektonischer Gliederung sind in 28 zierlich umrahmten Feldern die Vorgänge aus dem Leben Johannes des Täufers sammt den Darstellungen der Tugenden in einem unübertrefflich einfachen, streng gemessenen

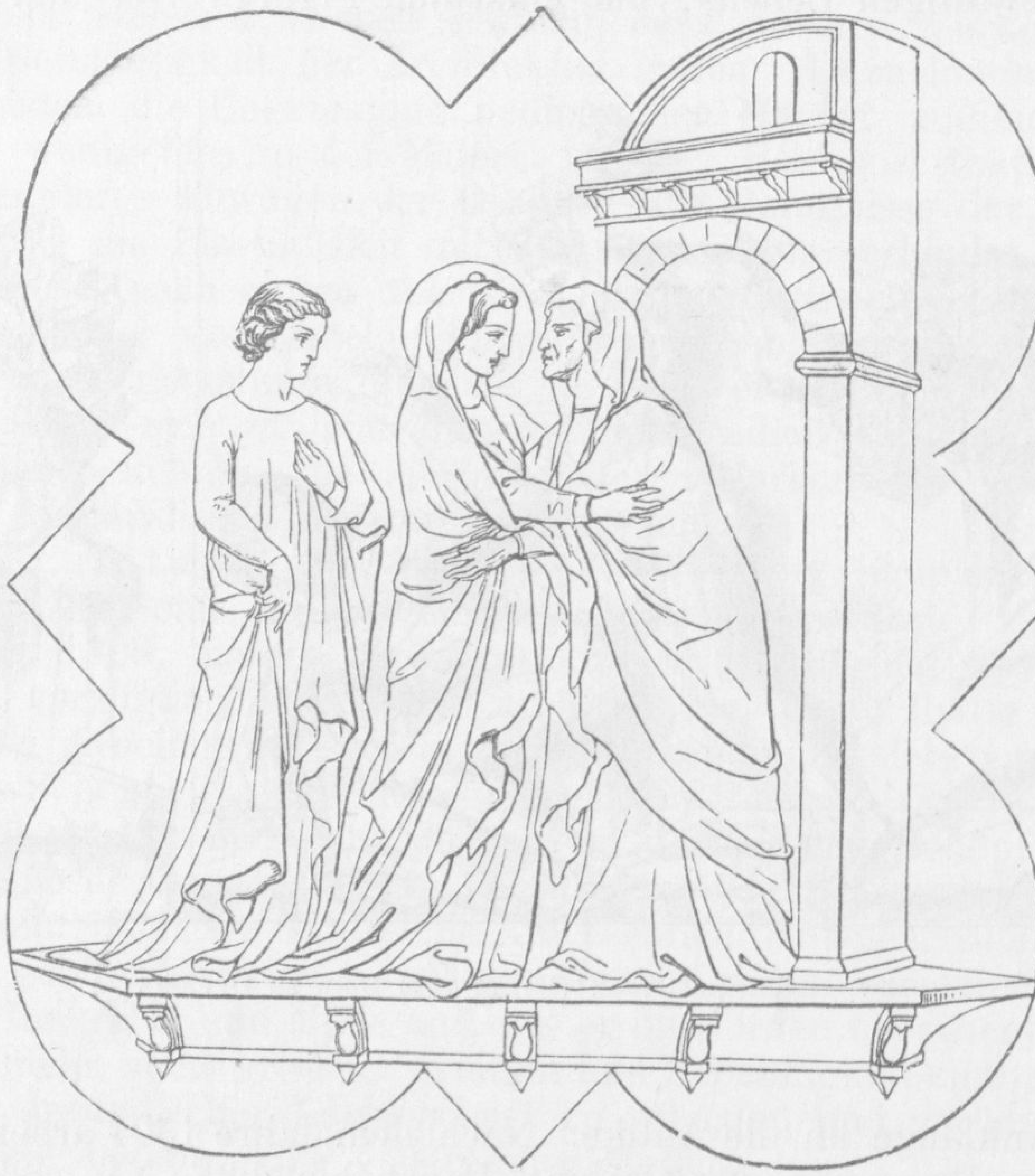


Fig. 468. Relief vom Südportal des Baptisteriums zu Florenz, von Andrea Pisano.

Reliefstyl behandelt. Mit den geringsten Mitteln spricht sich jeder Vorgang in zwei oder drei Figuren klar und lebendig aus, dabei sind die Gestalten von flüssig leichter Haltung und Bewegung (Fig. 468). Um dieselbe Zeit (1330) schufen die beiden gemeinsam arbeitenden Sieneser Künstler *Agostino* und *Angelo*, die schon unter Lorenzo Maitani am Dom zu Orvieto thätig gewesen waren, das Grabmal des Bischofs Guido Tarlati im Dom zu Arezzo, das ausser einer Anzahl allegorischer Figuren in 16 bewegten Reliefscenen das Leben des Verstorbenen darstellt: eine der umfangreichsten Schöpfungen jener Zeit. Den Abschluss der florentinischen Sculptur in dieser Epoche macht wieder einer der bedeutendsten Meister, der ebenfalls in allen drei Künsten Grosses vollbrachte, *Andrea di Cione,* bekannter unter dem Namen *Orcagna* (bis 1376). Als Bildhauer schuf er sein Meisterstück in dem prachtvollen Tabernakel des Hauptaltars von Or San Micchele zu Florenz (vom Jahr 1359), vielleicht dem glänzendsten Dekorationswerk der Welt. Ueberreich mit buntfarbigen musivischen Mustern bedeckt, fügt es dazu eine Fülle von Reliefs, mit Darstellungen aus dem Leben Mariä, mit Einzelfiguren

von Propheten, Heiligen und Engeln, die grösstentheils in hoher Anmuth und edler Einfachheit die gothische Empfindungsweise zur Erscheinung bringen (Fig. 469). Die schönen Medaillonreliefs an der erst nach seinem Tode erbauten Loggia de' Lanzi sind ihm neuerdings auf Grund archivalischer Ermittlungen abgesprochen worden.

Auch in den übrigen Gegenden Italiens von Venedig bis Neapel regt sich in dieser Zeit vielfach die bildnerische Thätigkeit, werden manche Künstlernamen erwähnt, manche umfangreiche und prächtige Werke ausgeführt. Neapel allein besitzt in seinen Kirchen, vor allen in Sta. Chiara und S. Giovanni a Carbonara



Fig. 469. Vermählung Mariä. Von Orcagna. (Nach Perikins.)

eine Anzahl prächtiger Grabdenkmale der Fürsten aus dem Hause Anjou; doch erreichen dieselben im Ganzen das Leben und die Feinheit der pisanischen Schule nicht. Weit reicher und zum Theil selbständiger ist in Oberitalien die Thätigkeit der Bildnerei. Doch finden wir mehrfach toskanische Künstler dabei verwendet. So schuf der Pisaner *Giovanni di Balduccio* 1339 das prachtvolle Denkmal des Petrus Martyr für die Kapelle des Heiligen in St. Eustorgio in Mailand, einen auf 8 Pfeilern ruhenden, mit Statuetten und Reliefs geschmückten Marmorsarkophag mit pyramidaler Bekrönung. In derselben Kirche bezeugen die Reliefs des Hochaltars mit lebendigen Passionsscenen mehr als die ziemlich geringen Grabmäler der Visconti in den Seitenkapellen eine tüchtige plastische Thätigkeit. Originell ist das im Museo archeologio der Brera aufgestellte Grabmal des Barnabo Vis-

conti, mit seinem schwerfälligen Reiterstandbild, von 1354. Bedeutender sind die Denkmäler der Scaliger bei Sta. Maria antica zu Verona, in ihrer Gesammtwirkung als architektonisch-plastische Composition jedoch von höherem Werth als in der bildnerischen Gestaltung des Einzelnen. Auch hier tritt das Reiterstandbild des Verstorbenen als krönender Abschluss auf, am stattlichsten bei dem Denkmal Can Signorio's († 1375). In Venedig sind die reichen Sculpturen des Dogenpalastes bis gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts, einschliesslich der prächtigen Werke an der Porta della Carta, überwiegend gothisch und zeigen erst zuletzt leise Uebergänge zur Renaissance. In S. Marco gehören hieher die trefflichen Statuen der Madonna, des h. Marcus und der Apostel auf dem Lettner des Hauptchors. Eins der grössten Prachtwerke endlich ist die Arca des h. Augustinus im Dom zu Pavia vom Jahre 1362, reich geschmückt mit Statuetten und Reliefs. Die Composition wiederholt die in Italien hergebrachte eines auf Pfeilern emporgetragenen Sarkophags, der von reichem Baldachin bekrönt wird, Alles mit plastischer Dekoration bis unter das Gewölbe des Baldachins verschwenderisch ausgestattet.

Mehr noch als die Plastik ist auch in dieser Epoche die Malerei[1]) bei den Italienern die bevorzugte Lieblingskunst, der sich mit besonderem Nachdruck die bedeutendsten schöpferischen Geister zuwenden. Was die früheren Epochen auf diesem Gebiete hervorgebracht, sind nur Anfänge, aus denen jetzt erst mit immer grösserer Herrlichkeit die Wunderblüthe der italienischen Kunst emporsteigt. Nicht wie im Norden auf beschränkte Altartafeln und auf die schwerfällige Technik der Glasgemälde eingeengt, mochte die Malerei auf den weiten Wandflächen und Gewölbefeldern, welche die Architektur ihr lassen musste, den ganzen Umfang, die volle Tiefe der christlichen Gedanken erschöpfend aussprechen, bei den umfassendsten monumentalen Aufgaben den Blick für ein Ganzes sich bewahren und erweitern, sich auf freiem Plane frei und kühn bewegen lernen und mit gesammelter Kraft beweisen, dass sie im eminenten Sinne die christliche Kunst sei. Und wenn wir mit raschem Blick nun überschauen, zu welcher Bedeutung sich in Italien diese Kunst schon jetzt emporgeschwungen hat, so vergessen wir gern die mangelnde Consequenz ihrer gothischen Architektur, die doch allein dieser Entwicklung den Weg bereitete.

Der Hauptsitz auch dieser Kunstblüthe ist Toskana, wo in zwei grossen Lokalschulen nach verschiedenen Richtungen hin die Malerei gefördert wird. Die Meister in Florenz sind es vorzüglich, welche mit freiem Blick das Leben erfassen und mit diesen frischen Anschauungen eine tiefsinnige Darstellung der heiligen Legenden verbinden. Am meisten zieht sie die Schilderung des Geschichtlichen an, wie es im Leben Christi, Mariä und der Heiligen sich bietet; doch kommen auch Compositionen eines geheimnissvoll symbolischen Inhaltes vor, die mit einer Fülle lebendiger Züge vorgeführt werden, und für deren Auffassung Dante's wunderbare Dichtung vielfach die Anregung gab. Der grosse *Giotto,* den wir schon als Architekten und Plastiker kennen lernten, ist der erste und mächtigste Meister dieser Zeit, dessen Thätigkeit durch ganz Italien vom venetianischen bis ins neapolitanische Gebiet durch grossartige Compositionen bezeugt wird und dessen überwältigender Einfluss der italienischen Kunst seines Zeitalters auf lange hin den Stempel aufprägte. Nur in umfassenden grossräumigen Darstellungen kommt seine geistige Macht zur vollen Geltung. Er geht stets auf das Wesentliche, Entscheidende aus, auf überzeugende Klarheit in der Schilderung der Vorgänge, auf energische Charakteristik und tiefes dramatisches

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 62 und 63 (V.-A. Taf. 37). — Vgl. *Crowe* und *Cavalcaselle,* deutsch von *M. Jordan;* sodann *W. Lübke,* Geschichte der italien. Malerei I. 1878.

Leben. Diese Vorzüge sind seinen Werken in unübertrefflichem Grade eigen und verbinden sich mit einer vollendeten Sicherheit in der Gliederung und dem Aufbau grosser Composition und ausgedehnter Bilderkreise. Neben diesen mächtigen Zügen, die er mit ganzer Kraft ausprägt, ist ihm die Durchbildung der Einzelformen gleichgültig, selbst die Schönheit entbehrlich. Der Typus seiner Köpfe ist überaus gleichförmig und doch von grossartigem, wenn auch

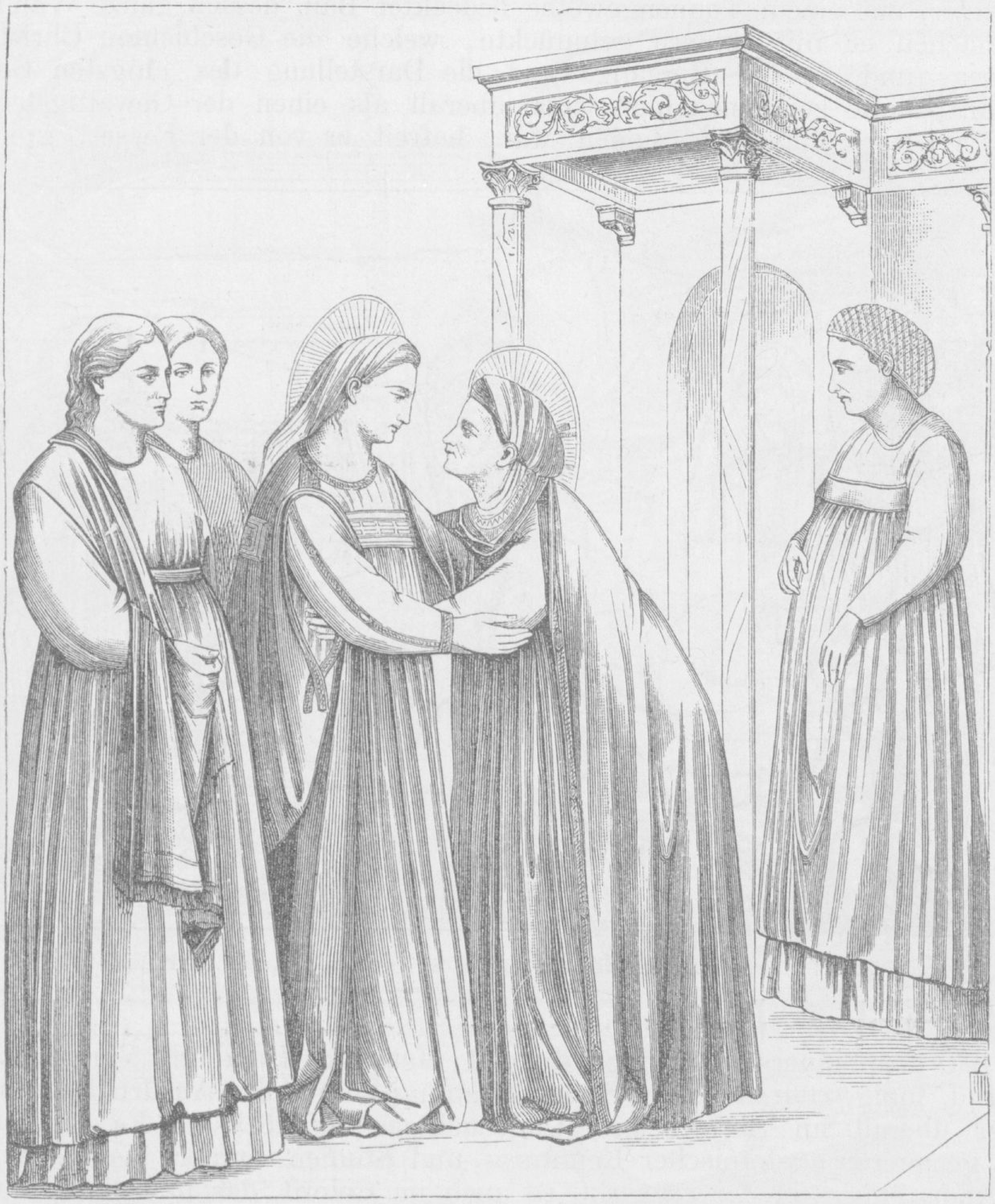


Fig. 470. Giotto, Heimsuchung. Arena.

nicht von anziehendem Schnitt; ein Nachklang der schmalen, langen byzantinischen Gesichter und Gestalten ist nicht zu verkennen, aber der geistige Hauch erscheint doch als ein ganz neuer, jugendlich frischer, von freudiger Kraft erfüllter. Wenig gelingt ihm noch, in den Mienen die leidenschaftlichen Regungen, Zorn, Hass, Entsetzen auszudrücken; bei solchem Anlass verzerrt sich das Gesicht leicht zur Grimasse. Aber in der Gesammthaltung und der Bewegung sprechen die Gestalten unübertrefflich wahr jede Empfindung aus, und sowohl das Innige wie das Erschütternde kommt mit ergreifender Gewalt zur Erscheinung.

Drei Hauptwerke sind es, die seine ganze Grösse und Bedeutung zeigen. Zunächst schuf er um 1301 die leider stark zerstörten, neuerdings wieder an's Licht gezogenen und aufgefrischten Wandgemälde in der Kapelle des Bargello zu Florenz, die schon durch das vom Künstler eingefügte Bildniss des ihm befreundeten noch jugendlichen Dante von hoher Bedeutung sind. Sodann führte er bald nach 1303 im Auftrage Enrico Scrovegno's den fast unabsehbaren Bildercyclus der Kirche S. Maria dell' Arena zu Padua aus. Es ist ein langer, einschiffiger, mit einem Tonnengewölbe bedeckter Bau, dessen ganze Wände und Gewölbflächen er mit Bildern schmückte, welche die Geschichten Christi und der Maria, und an der Eingangswand die Darstellung des jüngsten Gerichts enthalten. Giotto zeigt sich hier schon überall als einen der Gewaltigsten aller Zeiten. Was vor ihm conventionell war, befreit er von der Fessel, greift die

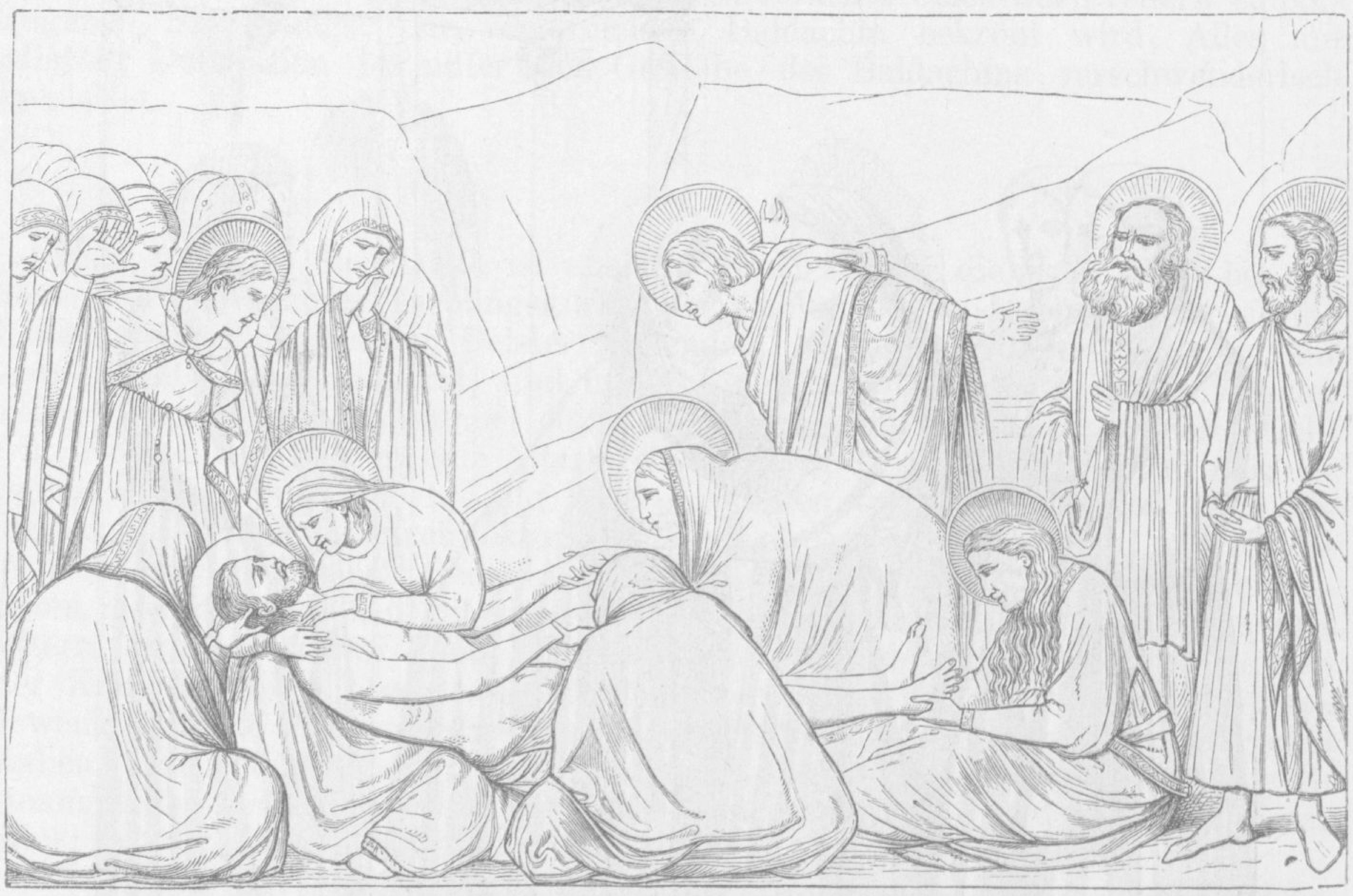


Fig. 471. Von den Gemälden Giotto's in S. Maria dell' Arena zu Padua.

Sache bei dem innersten Kern und trifft stets ins Herz des Vorgangs. Erschütternd, innig, rührend, jeder Seelenstimmung zum vollen Ausdruck verhelfend, giebt er überall im Einfachsten, Ungesuchten das Höchste. Es ist bei dem Mangel genauerer anatomischer Kenntniss und Studien immer bloss die allgemeine Andeutung, mit der er wirkt, so auch im Colorit, das in hellen Tönen mit geringer Schattenangabe anspruchslos behandelt wird; aber selbst so ist er von schlagender Gewalt und unwiderstehlichem Eindruck. Dabei hat er überraschende Blicke auf das wirkliche Leben und weiss sogar genrehafte Motive mit hinein zu ziehen und mit solcher Hoheit zu behandeln, dass sie dem Heiligen, Grossen, Historischen keinen Abbruch thun, sondern es nur noch heller ins Licht treten lassen. Solcher Art sind die Scenen, wo Joachim tief bekümmert zu den Hirten auf dem Felde kommt; wo er zurückkehrend in glückseliger Rührung sein Weib umarmt; wo die h. Jungfrau der Elisabeth ihren Besuch macht und von dieser mit zarter Verehrung empfangen wird (Fig. 470) und andre. Manche sind von gewaltigem Ausdruck der Leidenschaft, so namentlich Johannes, der sich bei der Trauer um den todten Christus mit ausgebreiteten Armen auf den Leichnam des geliebten Meisters zu stürzen im Begriffe steht (Fig. 471). — Einen andern

ebenfalls bedeutenden Cyklus bilden die Gemälde an dem mittleren Gewölbe der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi. Die vier Gewölbkappen enthalten in figurenreicher Darstellung grosse, gedankenhaft symbolische Schöpfungen, in denen die drei Ordensgelübde der Armuth, Keuschheit und des Gehorsams, sowie die Verklärung des hl. Franciscus enthalten sind. Hier weiss der Meister der trocknen

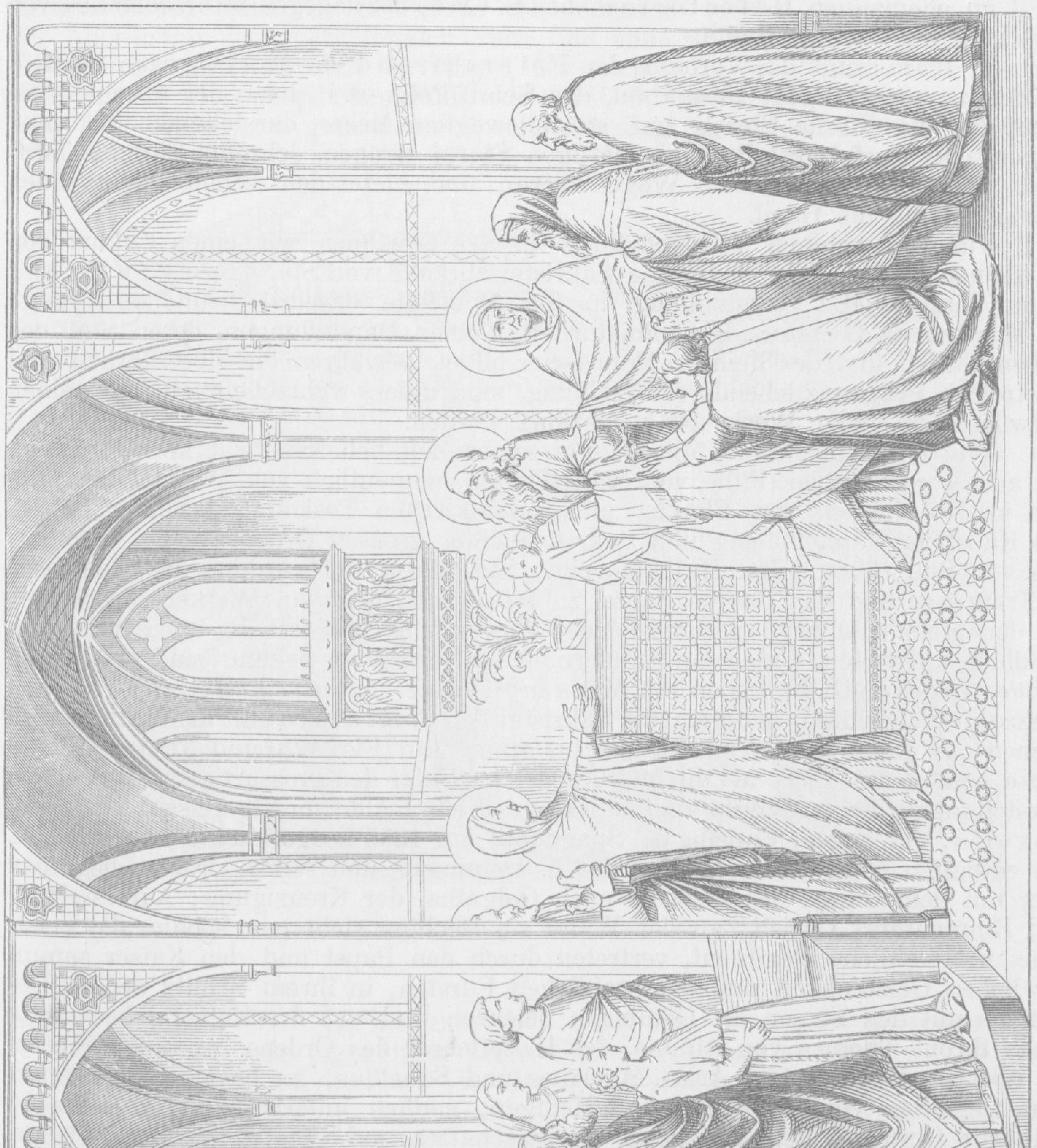


Fig. 472. Darbringung im Tempel. Unterkirche zu Assisi.

Allegorie durch lebensvolle, gemüthlich poetische Beziehungen einen Hauch von Leben und Frische zu verleihen, und bewährt in grossartiger Weise sein Geschick für edle harmonische Raumbehandlung. Ausser diesen malte der Meister im rechten Querschiff derselben Kirche die Darstellungen aus dem Leben Christi und aus der Legende des h. Franciscus, die sich wiederum durch grosse Lebendigkeit der Motive auszeichnen (Fig. 472).

In Florenz besitzt die grosse Ordenskirche S. Croce mehrere seit den letzten Decennien unter der Tünche hervorgezogene Freskencyklen des grossen Meisters: in der ersten Kapelle südlich vom Chor (C. Bardi) die Geschichte des h. Franciscus, in der zweiten (Peruzzi) in freier Meisterschaft das Leben Johannes des Täufers und des Evangelisten, sodann auch ein Altarbild, Krönung Mariä, in der Kapelle Baroncelli am Ende des südlichen Kreuzarmes. Das grandiose Abendmahl im ehemaligen Refectorium bei S. Croce ist dagegen wahrscheinlich von der Hand des Taddeo Gaddi.

In Rom zeigt die Vorhalle der Peterskirche ein grosses, nach Giotto's Zeichnung angefertigtes Mosaikbild, das Schiff Petri, d. h. nach der überlieferten Symbolik die Kirche Christi auf sturmbewegtem Meere darstellend. Während dämonische Teufelsgestalten ihm heftigen Sturm erregen, schreitet Christus hülfreich und tröstend auf den Wogen heran und bietet dem schon versinkenden Petrus rettend die Hand.

Von den wenigen Tafelgemälden Giotto's erwähnen wir einen Cyklus von 26 kleinen Bildern, die er für die Sakristeischränke von Sta. Croce zu Florenz gemalt hatte, jetzt grösstentheils in der Akademie daselbst befindlich, einige im Museum zu Berlin. Die miniaturhaft kleinen Darstellungen, deren Stoff das Leben Christi und des heiligen Franciscus bildet, bewähren dieselbe Klarheit und geistreiche Prägnanz lebendiger Erzählung, sind indess wahrscheinlich nach seinen Entwürfen in seiner Werkstatt ausgeführt worden.

Wie unbedingt Giotto die Malerei seiner Zeit beherrschte, erkennt man an der ausserordentlichen Fülle von Schöpfungen, namentlich von Wandbildern, die sich in den Kirchen von Florenz und andern Orten Toskana's erhalten haben. Die Kapellen, Kapitelhäuser und Sakristeien der grossen Ordenskirchen, namentlich von Sta. Croce, Sta. Maria novella, Sta. Maria del carmine zu Florenz, S. Francesco und das Campo Santo zu Pisa sind reich an Werken dieser Art, die den giottesken Styl in umfassender Anwendung und oft in talentvoller Behandlung aufweisen. Unter den Schülern, deren Namen uns bekannt sind, erscheinen *Taddeo Gaddi* († 1366) (Leben der Maria in S. Croce), *Spinello Aretino* († 1410) (aus Arezzo), welcher unter anderem die Sakristei von S. Miniato mit den anziehenden Scenen aus dem Leben des h. Benedictus schmückte (Fig. 473) und *Nicolo di Pietro* (diese beiden um 1390) als die bedeutendsten. Unter den grossartigsten cyklischen Darstellungen dieser Schule sind besonders die Gemälde im Kapitelsaal von S. M. Novella, der sogen. Capella de' Spagnuoli, um 1355 ausgeführt, hervorzuheben. Sie enthalten eine Verherrlichung des h. Dominicus und seines Ordens, beginnen aber mit dem Gange des Erlösers nach Golgatha, der Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt Christi; an der Wand zur Rechten sieht man sodann das geistliche und weltliche Regiment, vertreten durch den Papst und den Kaiser sammt der hohen Geistlichkeit und den weltlichen Fürsten, in ihrem Schutz den h. Dominicus mit den Seinen die Gläubigen belehren und vor der Ketzerei bewahren. Links thront Thomas von Aquino, der Hauptlehrer des Ordens, zu seinen Füssen die überwundenen Ketzer Arius, Averroes und Sabellius, zu beiden Seiten feierliche Gestalten von Propheten und Heiligen, endlich unterhalb dieser Reihe 14 weibliche Gestalten von Tugenden, Wissenschaften und Künsten, zu deren Füssen einzelne Vertreter dieser Geistesrichtungen Platz gefunden haben. So scholastisch das Thema ist, so kommt bei seiner Darstellung doch eine Fülle bedeutsamer Charakteristik zur Geltung.

Einer der mächtigsten geistesverwandten Nachfolger Giotto's ist *Orcagna,* der als Architekt und Bildhauer uns schon bedeutsam entgegentrat. Eine reiche Fülle seiner Schöpfungen bewahrt die Capella Strozzi in Sta. Maria novella zu Florenz. An der Fensterwand sieht man eine grosse Darstellung des jüngsten Gerichts: oben in feierlicher Würde der thronende Weltenrichter, umgeben von den zu beiden Seiten niederschwebenden Engeln mit Posaunen und Leidenswerkzeugen. Dann knieend mit milder demuthsvoller Geberde der Fürbitte die Madonna und Johannes der Täufer; daneben in zwei Reihen jederseits auf

Wolken sitzend, die markigen, energischen Gestalten der Apostel; unten Auferstehende, Schaaren von Heiligen und die gläubige Gemeinde, lauter lichte Gestalten auf dunkelblauem Grunde, reich an Schönheit, obwohl der Ausdruck des Charakteristischen, Bedeutenden überwiegt. Wichtiger noch ist an der linken Seitenwand die Darstellung des Paradieses. Oben thront Christus neben der Madonna unter einem gothischen Baldachin, von Engeln umgeben. Den ganzen übrigen Raum füllen zwölf Reihen von jederseits sieben Heiligengestalten, in der Anordnung noch herkömmlich starr und ohne malerische Gruppirung, aber in der herrlichen Schönheit der Köpfe, der reichen freien Charakteristik der Gestalten, der unerschöpflichen Fülle edelster Gewandmotive wahrhaft hinreissend. Kein Bild der ganzen gothischen Epoche vereinigt eine solche überschwenglich



Fig. 473. Wandgemälde von Spinello Aretino. S. Miniato.

reiche Schönheit. Der Farbenton ist hell, klar und warm, die Gesichter haben ein sanftes Oval, edle jugendliche Züge, feines Profil und sorgfältige Modellirung in einem warmen Schattenton. In der Durchbildung der Gestalten ist ein bemerkenswerther Fortschritt über Giotto hinaus, und dasselbe Verhältniss zeigt auch die Altartafel dieser Kapelle, welche inschriftlich 1357 von Orcagna gemalt wurde. Sie stellt Christus, umgeben von Engeln, ernst und feierlich thronend dar, mit der Linken dem knieenden Petrus den Schlüssel, mit der Rechten dem ebenfalls knieenden und von der Madonna empfohlenen Thomas von Aquino das Buch überreichend: eine bestellte Verherrlichung des Dominikanerordens, aus der nur ein feierliches, würdevolles Repräsentationsbild zu machen war. Ein andres aus zahlreichen Abtheilungen bestehendes Altarbild des Meisters, ehemals in S. Pietro Maggiore zu Florenz befindlich, besitzt die Nationalgalerie zu London. Das Mittelstück enthält eine figurenreiche Krönung der Jungfrau, befangen in der Haltung, aber mit schönen Köpfen und grossartiger Gewandung.

Dass der Meister aber in tiefsinniger Weise zu componiren und mit mäch-

tigem Griff das Leben zu erfassen wusste, würde die grosse Darstellung des jüngsten Gerichtes im Campo Santo zu Pisa, und noch ergreifender ebendaselbst der „Triumph des Todes“ beweisen, welche man, gestützt auf Vasari's Zeugniss, ihm zuschrieb, bis Crowe und Cavalcaselle diese Werke ihm abgesprochen haben. Zu leugnen ist nicht, dass dieselben von den beglaubigten Werken Orcagna's wesentlich abweichen; jedenfalls gehört ihr bis jetzt nicht entdeckter Schöpfer zu den bedeutendsten Künstlern jener Zeit. Namentlich gilt dies vom „Triumph des Todes“ [1]). Wenn in anderen grossen Werken dieser Art die Maler der kirchlichen Ueberlieferung zu folgen hatten, so stellt hier ein grosser Meister in einer freien kühnen Dichtung die Vergänglichkeit alles



Fig. 474. Gruppe der Bettler aus dem Triumph des Todes, angeblich von Orcagna.

Irdischen dar, zeigt uns den Tod als den unerbittlichen Vernichter alles dessen, was schön, blühend und herrlich ist. Rechts sieht man auf blumigem Rasengrunde, umhegt von üppigem Orangengebüsch, aus welchem Amoretten niederschweben, eine Gesellschaft von Damen und Rittern im festlichen Zeitkostüm, die Herren mit Falken auf der Hand, die Damen mit ihren Schoosshündchen. In traulichem Kosen lauschen sie dem Gesang und Saitenspiel, so dass man sich in jene heitere Gesellschaft des Decameron von Boccaccio versetzt glaubt. Aber ungeahnt braust durch die Lüfte heran das gewaltsame Verhängniss, der Tod in Gestalt eines furchtbaren Weibes (la morte) mit flatterndem schwarzem Haar und mächtig geschwungener Sichel, die zum vernichtenden Streiche ausholt. Dicht daneben liegt wie in Garben hingestreckt eine reiche Todesernte, Fürsten und Herren der Welt, deren Seelen von herabschwebenden Teufeln und Engeln entführt werden. Während jene Glücklichen ahnungslos dem Tode ver-

1) Vgl. in *H. Hettner's* ital. Studien den geistvollen Aufsatz über die Dominikanerkunst.

fallen sind, streckt eine Gruppe von Kranken, Krüppeln und Elenden vergeblich in ergreifendem Flehen die Arme nach dem Todesengel aus, den sie als einzigen Retter ersehnen (Fig. 474). Hohe Felsen thürmen sich auf, aus deren Schluchten links eine Jagdgesellschaft von vornehmen Herren und Damen hoch zu Ross eben hervorsprengt. Aber plötzlich stutzen die Thiere, Unruhe ergreift die Meute, und gebannt stockt der fröhliche Zug, denn dicht vor dem lachenden Leben öffnen sich drei Gräber und zeigen die halbverwesten Leichname fürstlicher Herren. Ein grauer Einsiedler steht dabei und weist die Stolzen der Welt auf das erschütternde Bild von der Nichtigkeit alles Irdischen hin. Den Bergabhang hinauf sieht man andere fromme Männer, die fern vom Weltgewühl in gottgeweihter Einsamkeit ein Leben der Entsagung führen. Daneben aber in den Lüften kämpfen gute und böse Geister um die Seelen der Hingeschiedenen; die Geretteten werden rechts von schwebenden Engeln zur Seligkeit hinaufgetragen, die Verdammten links von phantastischen Teufelsgestalten in die Feuerschlünde eines flammenden Berges gestürzt. — Niemals vielleicht ist mit solcher dichterischen Gewalt der Triumph des Todes über alles Geschaffene bildnerisch verkörpert worden. Die Ausführung ist flüchtig und erreicht nicht jene ruhige Schönheit und Gediegenheit der Bilder von S. Maria novella; aber der Geist eines gewaltigen Meisters ist unverkennbar. — Hier wie in S. Maria novella schliesst sich dann dem Bilde des jüngsten Gerichtes auch eine Darstellung der Hölle von *Bernardo Orcagna,* dem Bruder des Andrea, an; allein wenn die im Campo Santo durch eine gewisse dämonische Ungeheuerlichkeit und Unheimlichkeit sich auszeichnet, so ist die in S. Maria novella nur ein unglücklicher Versuch, die seltsame Eintheilung und Einpferchung der armen Seelen in Dante's Inferno nachzuahmen.

Wesentlich unterschieden ist die Schule von Siena. Ihr Streben geht weniger auf lebendiges Erfassen des Daseins, als vielmehr auf Darstellung des innerlichen Lebens der Empfindung. Sie erreicht in der liebevollen Hingebung an das Einzelne eine zarte Durchbildung der Gestalten, eine holde, seelenvolle Schönheit des Ausdrucks, den sie mehr in abgeschlossenen Altarbildern, als in ausgedehnten Fresken zur Geltung bringt. Durchweg lässt sich hierin eine innere Verwandtschaft mit der nordischen Kunst erkennen. Der Hauptmeister ist *Simone di Martino,* gewöhnlich, aber irriger Weise, *Simone Memmi* genannt (1284? bis 1344). Seine seltenen Bilder, so eine Madonna mit Heiligen in der Akademie von Siena und zwei Madonnenbilder im Museum zu Berlin, athmen eine tiefe Innigkeit und Seelenschönheit; sein Hauptwerk aber ist das kolossale Wandbild der thronenden Madonna im Rathssaal des Palazzo Pubblico zu Siena (Fig. 475). Unter einem von den Schutzpatronen der Stadt gehaltenen Baldachin thront die hoheitsvolle Gestalt der Himmelskönigin, auf ihrem Schooss das stehende Christuskind haltend. Zwei knieende Engel bringen Körbe mit Rosen dar, zahlreiche Heilige umgeben wie eine himmlische Schutzwache die Gottesmutter. Edler Rhythmus, Hoheit und Anmuth des Ausdrucks kennzeichnen dies bedeutende Werk. Seit 1339 arbeitete Simone am päpstlichen Hofe zu Avignon bis an sein Lebensende; im Papstpalast daselbst sieht man in den beiden Kapellen bedeutende Reste seiner Wandbilder, in der unteren die Geschichte Johannes des Täufers, in der oberen mehrere Heiligenlegenden, Arbeiten von grossartiger Fülle und Kraft des Lebens, machtvolle und dann wieder anmuthige Gestalten. Denselben Styl zeigen die an den Gewölben des gewaltigen Saals des Consistoriums aufgedeckten Prophetenbilder, würdig und einfach in bedeutsamer plastischer Durchbildung. Die Gemälde in der Vorhalle des Doms dagegen sind sehr zerstört, lassen aber Züge derselben Kunstweise erkennen. Von den übrigen sienesischen Meistern ist *Lippo Memmi,* Martino's Schwager und Gehülfe, zu erwähnen, dessen Altarbilder der Richtung des Simone verwandt sind. Für den Pal. Pubblico zu S. Gimignano schuf er 1317 ein grosses Wandbild der thronenden Madonna mit Heiligen, in welchem er sich dem Bilde seines Schwagers in den wesentlichsten Zügen anschloss. Ausserdem die Brüder *Pietro*



Fig. 475. Thronende Madonna im Pal. Pubblico zu Siena, von Simone di Martino.

und *Ambrogio Lorenzetti*, von denen der jüngere Ambrogio seit 1337 die grossen Wandbilder im Pal. Pubblico zu Siena schuf, in welchen das gute und das böse Regiment in einer Fülle hochphantastischer und poetischer Züge geschildert wird. Namentlich ist die in der Mitte anmuthiger weiblicher Figuren der Regententugenden thronende Riesengestalt des guten Herrschers von ergreifender Grösse. Unten schreiten von rechts die Rathsherrn von Siena heran, während zur Linken des Gewaltigen die Uebelthäter von den Schergen gefesselt an die Stufen des Thrones geführt werden.

Fern von einem mächtigern, reicher pulsirenden Leben schliesst sich die Schule in einem idyllischen Stillleben ab, lässt die grossen Wandlungen, welche die italienische Kunst im Laufe des 15. Jahrhunderts betrafen, unbeachtet an sich vorüber gehen und verknöchert endlich in geistloser Wiederholung der hergebrachten Formeln.

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts tritt eine neue, durchaus selbständige Entwicklung in die italienische Malerei, die überall mehr auf ein kräftiges Erfassen der Natur, auf gründlicheres Studium der Form, auf vollendetere Durchbildung des Colorits und der Perspektive hinzielt. Während aber die meisten Maler dieser Epoche unbedingt eine neue Richtung, die realistische, und damit die Herrschaft der modernen Kunst begründen, beharrt ein klösterlich abgeschlossen lebender Meister treu bei der Ueberlieferung und Auffassungsweise des Mittelalters, und weiss derselben durch die unvergleichliche Innigkeit und Schönheit seiner Empfindung ein neues Leben einzuhauchen. *Fra Giovanni Angelico*[1]), von seinem Geburtsort *da Fiesole* genannt (1387 bis 1455), steht in seiner ganzen Weise einzig da, wie eine spät erschlossene Wunderblüthe einer fast verschollenen Zeit, inmitten der Regungen eines neuen Lebens. Die gotterfüllte Innigkeit des christlichen Gemüthes, die engelreine Lauterkeit und Schönheit der Seele sind nie so herrlich in der bildenden Kunst verklärt worden wie in seinen Werken. Der zarte Hauch eines fast überirdisch idealen Lebens umspielt seine Gebilde, lächelt aus den rosigen Zügen der jugendlichen Köpfe, oder weht uns wie Himmelsfrieden aus den würdevollen Gestalten seiner gottergebenen Greise an. Der Ausdruck der Demuth, der in Gott befriedeten Heiterkeit des Gemüths, die stille Sabbathfeier derer, die dem Höchsten in treuer Liebe sich weihen, ist der Bereich seiner Darstellungen. Die mannichfaltige Bewegung, der wechselvolle Gang des Lebens, die Energie des Handelns und der Leidenschaft gehen ihm ab. Sein Kreis ist eng umgrenzt, gleichsam eine Fortsetzung dessen, was die Sienesen erstrebten; aber innerhalb seiner Grenzen erreicht er ein Höchstes und weiss zugleich durch reiches, blühendes Colorit, durch unvergängliche Frische und Schönheit der Färbung und zart durchgebildete Modellirung, durch einen unübertroffenen Adel des Faltenwurfs, durch feierliche Stimmung und klare Gruppirung dem Ideal einen höheren Grad vollendeter Durchbildung zu verleihen. Damit geht die liebevolle miniaturartige Feinheit der Ausführung Hand in Hand. Zahlreiche Tafelbilder, meist in kleinen Dimensionen, bezeugen die harmonische Schönheit seiner Kunst; in grösseren Gestalten mangelt dagegen nicht selten eine ungenügende Energie des Lebens. Eine Fülle kleinerer Werke findet sich in der Akademie zu Florenz, darunter ein köstliches Leben des Herrn, woraus besonders eine Krönung der Jungfrau hervorzuheben. Christus ist neben seiner Mutter auf Wolken sitzend dargestellt. Während er mit beiden Händen die Krone auf ihr sanft sich neigendes Haupt setzt, kreuzt sie ergeben und schüchtern die Hände auf der Brust und scheint im Ausdruck tiefer Demuth ihre Verherrlichung kaum zu begreifen. Von beiden Gestalten fliessen die Gewänder in reiner Schönheit des Faltenwurfes herab und vollenden die unvergleichliche Harmonie, die das Ganze durchdringt. — In verwandter Behandlung zeigt denselben Gegenstand ein Bild im Museum des Louvre zu Paris.

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 66, Fig. 1—3 (V.-A. Taf. 40).

Eins der herrlichsten Werke ist ein Miniaturaltärchen, ehemals in der Sakristei von S. M. Novella zu Florenz, jetzt im ehemaligen Kloster S. Marco daselbst, welches zu einem Museum für die Werke des edlen Meisters umgewandelt wurde. Es ist ein Triptychon, in drei Feldern die Verkündigung, die Anbetung der h. drei Könige und wieder die Krönung der Maria enthaltend, von grösster Schönheit, Innigkeit und Zartheit, die Gestalten schön gerundet und trefflich gewandet, die Madonna in tiefster Demuth, Christus in herrlicher Hoheit. Eins seiner köstlichen Werke, ein jüngstes Gericht von bewunderungswürdiger Vollendung ist neuerdings in das Berliner Museum übergegangen. Von seinen Wandgemälden bewahrt das Kloster S. Marco zu Florenz, dem er als Bruder angehörte, eine Reihe der edelsten: im Kapitelsaal Christus am Kreuz, von seinen Angehörigen und den Vertretern der Kirche betrauert, von grosser Tiefe, Schön-

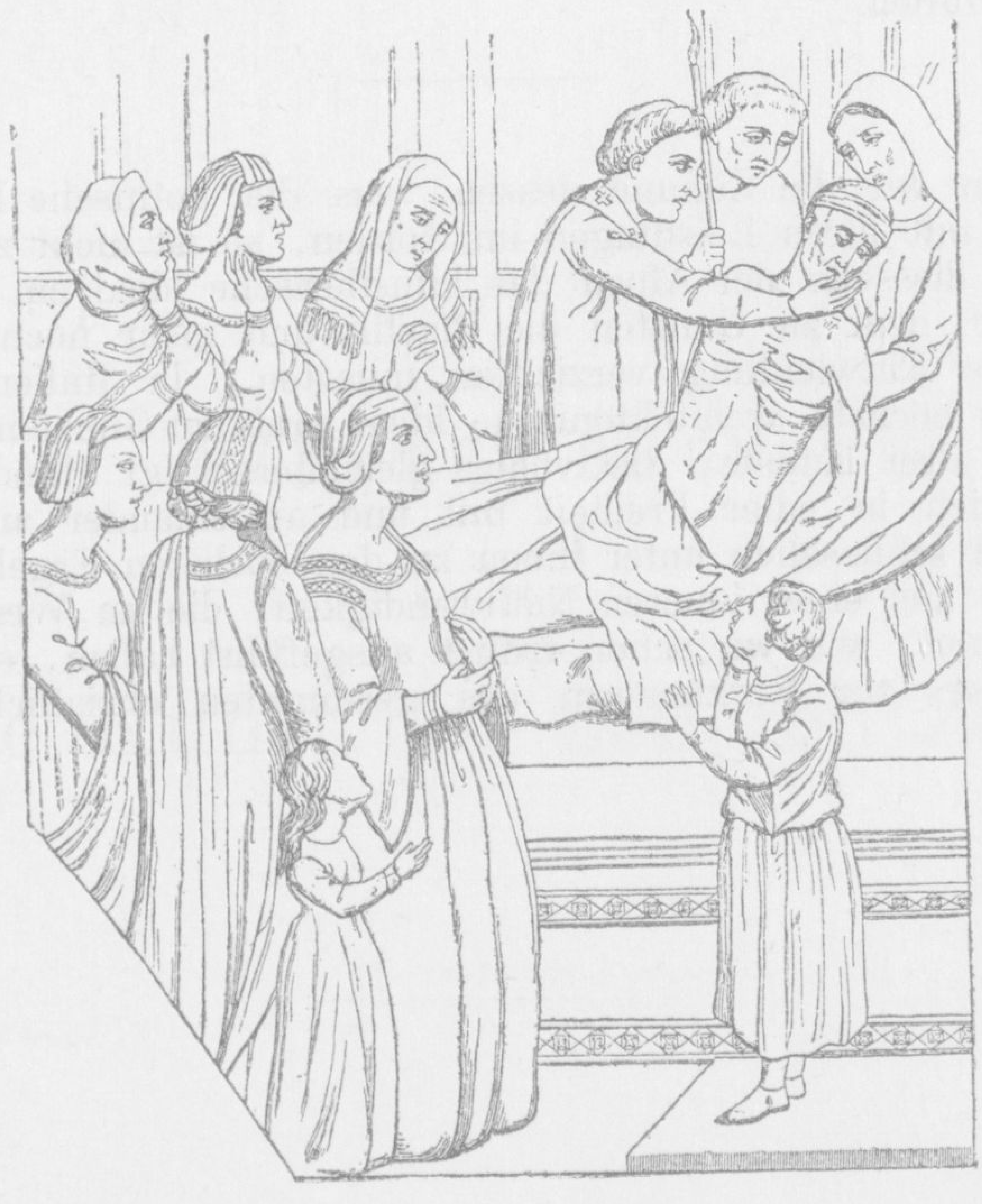


Fig. 476. Von den Fresken Fiesole's in der Kapelle Nikolaus V. Vatikan.

heit und Würde der Empfindung. Ausserdem in einzelnen Zellen verschiedene Bilder von seelenvollster Innigkeit, so namentlich die Auferstehung und Christus, der nach der Auferstehung der Maria im Garten begegnet. Sodann die erhabensten aller seiner Werke am Gewölbe in der Kapelle der Madonna di S. Brizio im Dom zu Orvieto: Christus als Weltenrichter, mächtig, grossartig und — merkwürdig genug — mit der kühnen Handbewegung des Verwerfens der Verdammten, die Michelangelo später in seinem jüngsten Gericht so gewaltsam aufnahm; neben ihm schöne Engelchöre, auch Engel mit Posaunen, dann die Propheten, eine wunderbar aufgebaute Gruppe herrlicher Gestalten. Endlich schuf er im hohen Alter (1447) die Darstellungen aus dem Leben der h. Stephanus und Laurentius in der Kapelle Papst Nikolaus V. im Vatikan, und zeigte sich hier auch in der klaren, liebenswürdigen Auffassung des Lebens als tüchtiger Künstler, der sich den Bewegungen der neuen Zeit nicht eigensinnig verschloss (Fig. 476). —

In den übrigen Gegenden Italiens waren etwa von 1350 bis 1450 zahlreiche tüchtige Künstler thätig, die theils von Giotto's Einfluss berührt wurden,

theils in mehr selbständiger Weise den allgemeinen Styl der Zeit modificirten. Die bedeutendsten unter ihnen sind *Altichiero da Zevio*[1]), der um 1370 die Kapelle S. Felice in S. Antonio zu Padua mit Wandgemälden schmückte; *Jacopo d' Avanzo,* der diese Arbeiten vollendete und die Kapelle S. Giorgio neben S. Antonio ausmalte, und in dessen Werken eine lebendige Auffassung und ein reiches durchgebildetes Colorit sich bemerklich machen. In Venedig ist zu gleicher Zeit ebenfalls ein Streben nach weich verschmolzenem Colorit in den Bildern des *Antonio Vivarini* und *Giovanni Alamano* (d. h. also ein Deutscher) ersichtlich. Endlich in der anconitanischen Mark der liebenswürdige *Gentile da Fabriano* (bis gegen 1450), der an Zartheit und Innigkeit der Auffassung dem



[Fig. 477.] [Die Oelung Gemälde in der Incoronata zu Neapel.

Fiesole nahe verwandt ist. Minder reich an religiöser Inbrunst und Hingebung als jener Meister, übertrifft er ihn an frischer, naiver Anschauung des wirklichen Lebens. Ein heitrer, edler Sinn spricht sich in seinen Gemälden aus, von denen leider eine Anzahl der vorzüglichsten untergegangen ist. Unter den noch vorhandenen Werken nimmt eine figurenreiche, poetisch anziehende Anbetung der Könige vom Jahr 1423 in der Akademie zu Florenz die erste Stelle ein. In der Galerie der Brera zu Mailand findet sich eine ebenfalls vorzügliche Krönung der Maria; das Museum zu Berlin besitzt eine Anbetung der Könige, welche das Gepräge seiner Kunstweise nicht minder anmuthig zur Anschauung bringt.

In Neapel bezeugt ein gedankenreicher Cyklus von Wandbildern an den Gewölben der kleinen Kirche S. Maria incoronata, welche man früher allgemein dem Giotto zuschrieb, die Wirksamkeit eines von jenem grossen Meister angeregten Künstlers. Sie enthalten die sieben Sakramente und eine allegorische

1) *E. Förster,* Wandgemälde in der S. Georgenkapelle zu Padua. Fol. Berlin 1841.

Verherrlichung der Kirche (Fig. 477). Der unbekannte vorzügliche Meister hat überall in wenigen bedeutsamen Zügen seinen Gegenstand in einem bestimmten Vorgange aufgefasst, der mit voller Prägnanz und ergreifender Charakteristik in einer Fülle lebenswahrer, treffender Züge sich ausspricht. Von erschütternder Gewalt ist namentlich das Sakrament der Busse, voll beseligender Andacht die Darstellung des Altarsakraments, alles in wenigen Gestalten mit trefflicher Benutzung des Raumes durchgeführt. Weiterhin bildet *Colantonio del Fiore* (bis 1444) hier den Abschluss der mittelalterlichen Kunst und leitet zugleich in die Richtung der folgenden Epoche über. Doch ist von sicher beglaubigten Werken seiner Hand wenig auf unsre Zeit gekommen, und dies Wenige ausserdem durch Verwahrlosung fast unkenntlich. Neuerdings ist sogar seine Existenz stark in Frage gestellt worden.

Vergleichen wir die Summe dessen, was die gothische Epoche in Italien hervorgebracht, mit ihren Leistungen im Norden, so ist nicht zu leugnen, dass in den Ländern diesseits der Alpen das künstlerische Ideal ein unbedingt architektonisches war, dem zu Gunsten die Plastik und mehr noch die Malerei auf eine selbständige Entwicklung verzichten mussten. In Italien dagegen giebt man gerne jenes höchste architektonische Ideal preis zu Gunsten einer Gesammtentfaltung aller drei Künste, die völlig gleichberechtigt Hand in Hand fortschreiten und sich in edler Freiheit mit und an einander ausbilden. Wenn dabei die Malerei schliesslich unter ihnen zu den höchsten Ergebnissen gelangte, so geschah dies aus einer inneren Nothwendigkeit, die im Wesen dieser Kunst begründet lag, und, wie wir schon früher ausgeführt haben, sie zur eigentlich christlichen Kunst, zur Verkünderin des gesammten christlichen Ideenkreises machte.

VIERTES BUCH.

Die Kunst der neueren Zeit.

VIERTES BUCH

Die Kunst der neueren Zeit.

ERSTES KAPITEL.

Allgemeine Charakteristik

der neueren Kunst.

Wenn das Christenthum die Menschen zur Freiheit aufgerufen hatte, so war diese Bestimmung in der mittelalterlichen Kirche durch die Uebermacht der Hierarchie zurückgedrängt worden. Für die Zeiten der Barbarei war diese Priesterherrschaft eine wohlthuende Nothwendigkeit gewesen; unter ihrem Schutz hatte der junge Keim des germanischen Kulturlebens erstarken können und war dann mächtig hervorgebrochen, um sich am freien Sonnenlichte herrlich zu entfalten. So sahen wir denn im Verlaufe des Mittelalters die hierarchische Machtvollkommenheit hinschwinden und ein ritterliches und städtisches Leben in mannhafter Tüchtigkeit sich vom alten Zwange loswinden. Doch in den Gemüthern herrschte ungeschmälert die kirchliche Satzung, und die Kunst fasste das von der Religion dargebotene Dogma treu im Sinn der allgemeinen Ueberlieferung auf.

Aber der Trieb nach Freiheit, nach Selbstbestimmung, der im Gegensatz zu der dumpfen Unterwürfigkeit des Orients der abendländischen Menschheit als köstliches Erbtheil mit auf den Lebensweg gegeben ward, erwacht nach kurzem Schlummer zu desto kühnerem Ringen. Es fehlte schon im Mittelalter nicht an Vorboten, welche diesen frischen, jungen Tag verkündeten. Wir sahen gleich bei seinem ersten Aufdämmern den strengen Organismus der gothischen Architektur, dieser reinsten Tochter des mittelalterlichen Geistes, sich lockern und in willkürliches Spiel mit dekorativen Formen sich auflösen; wir spürten aber zugleich in den Werken der Bildner und Maler die tiefe Sehnsucht, in selbsteigenem Ausdruck von den Wundern des göttlichen Geistes Zeugniss abzulegen. Der Hauch eines tiefer erregten Seelenlebens begann die strengen typischen Formen zu verklären. So lange noch der Einzelne vom Banne seiner Corporation, seiner Zunft und Gilde eng umschlossen war, konnte er sich zur Selbständigkeit und Freiheit der Anschauung nicht erheben; wo aber das Individuum sich kühn auf sich selber stellte, da zerfielen die morschen Schranken, und die Auflösung des Mittelalters war unvermeidlich.

Es ist kein Zufall, wenn diesem stark pulsirenden Ringen eine Reihe grosser Ereignisse zu Hilfe kam, deren Eingreifen, verbunden mit dem überall vordringenden neuen Geiste, den ganzen Zustand Europas von Grund aus änderte und der abendländischen Menschheit eine neue Welt und einen nie zuvor geahnten Umfang von Anschauungen und Anregungen bot. Es sind weltge-

schichtliche Fügungen, dass um die Mitte des 15. Jahrhunderts durch die Erfindung der Buchdruckerkunst dem Gedanken Schwingen gegeben wurden, auf denen er von Land zu Land, von einem Volk zum andern im Fluge getragen wurde und über die engen nationalen Grenzen hinaus ein gemeinsames Band der Geister knüpfte; dass um dieselbe Zeit die Eroberung Constantinopels durch die Türken einen Strom griechischer Bildung nach dem Abendlande führte, der dem dort lebhaft erwachten Sinn für die Antike reiche Nahrung zutrug; dass endlich noch vor Ablauf des Jahrhunderts die Entdeckung eines neuen Welttheils die Kunde von der Heimath des Menschengeschlechts wundersam erweiterte, die uralt gültigen Anschauungen mit einem Schlage umstürzte, und nicht bloss dem Forschergeist, sondern auch der schweifenden Phantasie neue Reiche erschloss. Schien doch die alte Erde selbst ihre Fesseln zu sprengen und hinter den so lange geträumten Grenzen neue, unermessliche Gebiete aufzuthun: wie sollten die Weltanschauung und das Lebensgesetz des Mittelalters noch ferner ihr Recht behaupten? Alle die engen Kreise, in denen sich die Welt so lange bewegt hatte, begannen zu wanken, und mit der inneren Auflösung vollzog sich unaufhaltsam eine allgemeine Umwälzung des äusseren Daseins. Die Städte-Republiken des Mittelalters brachen machtlos zusammen vor dem Drange, der zu grösseren Staatsverbindungen, zur Bildung umfassender politischer Gebiete hintrieb. Der Begriff des modernen Staates fing an, sich zu formen, zu verwirklichen, und die souveräne Fürstenmacht erhob sich aus den Trümmern mittelalterlicher Freiheiten und Gemeinwesen.

Aber was innerhalb dieses gewaltigen Gährens, unter allem Ringen von Gewalt, List und Kühnheit in dieser merkwürdigen Epoche siegreich sich behauptete, das war das selbstbewusste, freie Individuum, die Kraft des individuellen Genius. Am erneuten und vertieften Studium des Alterthumes sollte dieselbe sich stählen und eine Epoche höherer Bildung heraufführen, die der zünftigen Gelehrsamkeit des Mittelalters ein Ende machte und alle Gleichstrebenden über die engen Schranken des nationalen Lebens hinaus zu einem grossen Bunde vereinte. Mit jugendlicher Begeisterung drängten sich die ausgezeichnetsten Köpfe zum Studium der klassischen Literatur, forschten in den Bibliotheken der Klöster nach den vergessenen Schriften der Griechen und Römer und theilten einander zuerst durch Abschriften, dann durch die eben erst erfundene Kunst des Bücherdrucks ihre kostbaren Funde mit. Genährt von diesen Studien, begann eine neue Auffassung des Lebens und der Welt sich auszubreiten, und vor der Fackel des Humanismus sank die verknöcherte Scholastik und Dogmatik des Mittelalters ins Nichts zurück. Selbst die Kirche vermochte sich dem neu eindringenden Geiste nicht zu verschliessen, sogar der Vatikan öffnete ihm seine Pforten und der Statthalter Christi wetteiferte mit den weltlichen Fürsten und Herrn in der schützenden Pflege des wieder erweckten heidnischen Alterthums.

Während aber im Süden diese neue Bildung eine überwiegend formale war, bereitete sich im deutschen Norden jener tiefere, ernstere Umschwung vor, der auf eine Erneuerung des religiösen Lebens drang. Diese reformatorische Strömung hatte auch in Italien schon lange ihre feurigen Vertreter gefunden, war aber dort mit Gewalt unterdrückt worden. Mit ganzer Macht, mit der vollen sittlichen Energie der Ueberzeugung brach sie nun in Deutschland hervor und vollbrachte in der Reformation die siegreiche Befreiung der Gewissen vom hierarchischen Zwange und damit auch ihrerseits den völligen Bruch mit dem Mittelalter. Ja dieser religiöse Umschwung wirkte selbst auf die alte katholische Kirche zurück. Wo sie in direkte Wechselwirkung mit dem Protestantismus trat, erlebte sie eine Regeneration, die ebenfalls einer Neugestaltung gleichkam, und nur wo sie in der traditionellen Ausschliesslichkeit beharrte, stagnirt sie noch heut in mittelalterlicher Verdumpfung.

Auf die Entwicklung der Kunst musste dieser Umschwung des ganzen Lebens mächtigen Einfluss, ja in vielfacher Beziehung eine entscheidende För-

derung üben. Was zunächst für alle Richtungen fortan die gemeinsame Grundlage ausmacht, ist die Herrschaft der individuellen Phantasie über die Tradition. Im Mittelalter sollten die Schöpfungen der Kunst keine selbständige Bedeutung haben; ihre Gestalten waren nur Symbole für den allgemeinen Gedankeninhalt, den die Kirche bot. Das Herkommen bestimmte den Stoff, die Auffassung und die Behandlung, und wie das Kunstwerk in seinem kirchlichen Zweck aufging, so verschwand der Name des einzelnen Künstlers in seiner Schöpfung. Wir haben gesehen, wie in Italien zuerst sich das Bewusstsein der Künstlerindividualitäten regte, wie die freiere, selbständigere Bedeutung der Kunst zu neuen Bahnen, zu weiten Perspektiven fortriss. Jetzt erst werden die Resultate dieses Strebens gewonnen, jetzt die letzten Consequenzen gezogen. Die Kunst will sich nicht etwa von dem religiösen Inhalt scheiden, vielmehr wird noch immer, ja vielleicht mit mehr Nachdruck als je zuvor, für kirchliche Zwecke gebaut, gemeisselt und gemalt. Aber der Künstler stellt sich der Tradition freier gegenüber; er verarbeitet die heiligen Legenden, den Inhalt des christlichen Bekenntnisses auf seine eigene Weise, schöpft aus der Tiefe seines Innern eine neue Beseelung des Inhalts, aus der liebevollen Versenkung in das Studium der Natur und der alten Kunstwerke eine neue Behandlungsweise, deren lebenswarme Züge, in den Bestrebungen der früheren Epoche noch wie in zarter Knospe verschlossen, jetzt erst zu voller Blüthe hervorbrechen. Die Natur steht den Künstlern nicht mehr feindlich oder räthselhaft gegenüber: sie fassen ihre ganze Schönheit frei ins Auge, suchen sie mit tief eindringendem Studium zu erschöpfen und ihren Gestalten eine Macht der Wirklichkeit zu verleihen, an welche das Mittelalter nicht zu denken wagte. Das Studium der Anatomie und der Perspektive, die feinere Beobachtung der Licht- und Luftwirkungen und daraus entspringend die Ausbildung des Colorits bis in die zartesten Nuancen waren die Ergebnisse dieser Bestrebungen. Stellte sich einmal das Individuum selbst schaffend in die Mitte des Lebens, so ward auch jedes andere Individuum ihm ein Gegenstand ernster, liebevoller Darstellung. Der symbolisirende Idealismus des Mittelalters war verklungen: der Realismus entfaltete sein Banner und machte seinen Eroberungszug durch die Welt.

Dazu kam nun, dass das Gemüth jetzt seinen lebendigen individuellen Antheil an den darzustellenden Gegenständen nehmen wollte, dass es die kirchlichen Stoffe nicht mehr um ihrer selbst willen behandelte, sondern wegen der freien künstlerischen Motive, die sie dem Auge, wegen der tiefen ächt menschlichen Wahrheit und Schönheit, die sie dem Herzen boten. Nicht mehr um einem kirchlichen Bedürfniss abzuhelfen, sondern um einem mächtigen Triebe der Seele, um der eigenen Lust am Schönen und Bedeutenden zu genügen, werden jetzt Kunstwerke geschaffen. Kein Wunder, wenn nun diese Schöpfungen auch für sich eine volle Geltung beanspruchen, wenn sie das Ewige in der Menschenbrust nicht auf kirchliches Geheiss, sondern auf das Gebot jener inneren Stimme verkünden und somit als ebenbürtige Offenbarungen des Göttlichen dastehen. Andrerseits aber erwuchs der Kunst aus dem Festhalten an den traditionellen Stoffkreisen ein nicht zu unterschätzender Vortheil. Sie blieb dem ganzen Volke verständlich und wurde nicht, wie in späteren Epochen, auf den engen Kreis der Gebildeten, auf jene Höhen der Gesellschaft beschränkt, in deren feiner Eisluft ihr das freie Athmen erschwert worden wäre. Sie hatte ferner nicht mit dem Suchen und Haschen nach Stoff sich abzumühen und konnte mit ungebrochener Frische sich dem einmal gegebenen Thema widmen, ihre ganze Kraft auf die künstlerische Gestaltung desselben verwenden. Sie blieb endlich einem idealen Gedankenkreise treu, ein unersetzlicher Vorzug in einer Zeit, die zum Realen, zur Weltwirklichkeit so mächtig hindrängte. Daher artete der Realismus dieser Epoche nur ausnahmsweise ins Extrem aus; vielmehr vollzog sich, ähnlich wie in der griechischen Blüthezeit, ein Ausgleich, in welchem der ideale Inhalt und die naturwahre Form ein harmonisches Bündniss mit einander schlossen.

Aber nicht in gleicher Weise, nicht in gemeinsamer Richtung verfolgen die Schwesterkünste ihr neues Ziel. Recht eigentlich als Signatur des individualistischen Charakters dieser Epoche lösen sich fortan die Geschicke der einzelnen Künste von einander, und daneben tritt das abweichende Streben in der Kunstweise des Nordens und des Südens jetzt erst bis in seine letzten Consequenzen zu Tage. Die Betrachtung hat daher fortan die Architektur von der Bildnerei und Malerei, die italienische Kunst von der ausseritalienischen zu sondern. Zwar kommt zuerst noch eine goldene Zeit, wo in Italien unter dem Walten grosser Meister Werke entstehen, in denen sämmtliche Künste sich zu harmonischer Wirkung vereinen. Es ist die Zeit etwa von 1420 bis 1520, d. h. vom ersten Auftreten der Renaissance bis zum Tode Rafaels, wo ein gemeinsamer Grundzug die Schwesterkünste beherrscht, die vom Mittelalter her noch ihre innige Verbindung beibehalten haben, aber im Hauche der neuen Zeit die ehemals der Plastik und Malerei anhaftende Gebundenheit abstreifen. So entstehen jene Reihenfolgen von Meisterwerken, in welchen die lebensvolle Frische des Naturstudiums den bildenden Künsten eine höhere Freiheit und Vollendung verleiht, während ihr Zusammenhang mit der ebenfalls freier gewordenen Architektur sie vor einem zu einseitigen Verfolgen eigener Ziele, vor den letzten Consequenzen ihres Strebens bewahrt. Alles in jener goldenen Zeit schwebt, in Italien wenigstens, wie von einem glücklichen Maass in fester Harmonie gehalten, mit dem Zauber einer fast überirdischen Schönheit vor den Blicken des Beschauers, und in keiner Epoche der Kunst, nur die höchste Blüthezeit Griechenlands ausgenommen, erreicht der schöpferische Genius in seinen Werken diese beseligende Verklärung des Irdischen. Allein nur zu bald beginnt die Auflösung des alten Zusammenhanges, und getrennt von einander suchen die einzelnen Künste ihre besonderen Wege, verlassen namentlich Bildnerei und Malerei den Rahmen der Architektur, und streben, sich eine neue, selbständige Existenz zu gründen. Man hat diese Thatsache häufig beklagt, und es lässt sich nicht läugnen, dass sie ihre starken Schattenseiten hat, dass eine gewisse, gar zu exclusive Ausbildung der beiden bildenden Künste auf Kosten eines ernsteren monumentalen Styles nicht ausbleiben konnte. Allein auch hierin vollzieht sich nur eine geschichtliche Nothwendigkeit, die man zu begreifen suchen muss. Und wenn man erwägt, wie lange die bildenden Künste die Fesseln der Architektur getragen haben, wie lange sie zu Gunsten der Alleinherrschaft ihrer Gebieterin zu untergeordneter Dienstleistung verpflichtet waren, so mag man den endlich Freigewordenen wohl das Glück gönnen, nun dem eigenen Gesetze folgen zu dürfen, das nach möglichster Vollendung innerhalb ihres besonderen Wirkungskreises drängt.

So begreifen wir es denn auch, dass die Kunst, in der vorzugsweise die allgemeinen Gedanken und Stimmungen der Zeiten zum Ausdruck kommen, fortan gegen jene Künste, welche das individuelle Leben und Empfinden spiegeln, zurücktreten muss. Die Architektur geht ihre eigenen Wege und sucht in der antiken Baukunst ein neues Gesetz für ihre Gestaltungen. Es giebt zwar eine Uebergangsepoche, in welcher sowohl für den Kirchenbau, wie für Profanwerke eine Verschmelzung mit den hergebrachten Formen des Mittelalters versucht wird; aber bald verlässt man mit Entschiedenheit diese Bahn, bricht unbedingt mit der mittelalterlichen Ueberlieferung und sucht an eine viel ältere Tradition, an die der antiken Welt, wieder anzuknüpfen. Wenn nun auch die klassischen Formen nicht als nothwendiger Ausdruck organischen Lebens hervorwachsen, sondern mehr wie eine edle Hülle den Körper der Bauwerke umkleiden, so gewinnt eben durch dies losere Verhältniss die neue Architektur die Freiheit, allen Bedürfnissen des Daseins in harmonischer Weise ein vollendetes Gepräge zu geben. Selbständiger freilich sind die bildenden Künste und unter diesen wieder die Malerei gestellt. In Italien, wo es gelungen war, während der ganzen gothischen Epoche der grossräumigen monumentalen Malerei ihr altes Recht unangetastet zu erhalten, verband sich nun mit dem gedankenvollen Tief-

sinn der grossen Gemäldecyklen, in denen auch jetzt noch die allgemeinen christlichen Ideen behandelt wurden, jene tiefe Kraft naturwahrer Schilderung, jene ergreifende Fülle des individuellen Lebens, die auf die Augen und das Gemüth aller Menschen, gebildeter wie ungebildeter, einen ganz andern Zauber übten, als jemals die unvollkommeneren Werke des Mittelalters vermochten. Nicht mehr, was die Kirche vorschrieb, sondern was der einzelne Künstler in tiefer Seele als wahr und göttlich empfand, wurde Gegenstand der Darstellung; und nicht mehr weil es jene bekannten geheiligten Geschichten enthielt, sondern weil es eine Welt selbständig empfundener Schönheit umschloss, wurde das Kunstwerk Gegenstand der Schätzung und Bewunderung.

Dass aber die Malerei jetzt mehr als je unter den Künsten den Reigen führt, mehr als je die schöpferischen Kräfte anzieht, erklärt sich aus der ganzen Richtung der Zeit. Schon im Mittelalter erwies sie sich überwiegend als die eigentlich christliche Kunst, und die Plastik trat in die zweite Linie zurück. Das Ziel der Sculptur ist die Darstellung der vollkommenen Schönheit des menschlichen Körpers. Diese Aufgabe war in der griechischen Kunst bereits in einer Vollendung erfüllt worden, die keine denkbare Steigerung zulässt. Das Streben nach idealer Schönheit bedingt aber zugleich die Richtung auf das Allgemeine, der Gattung als solcher Entsprechende; denn das Individuelle, Besondere macht sich nur in der Abweichung von der Regel geltend, und durch das Vorwalten des Charakteristischen wird die allgemeine Schönheit aufgehoben. Wenn sich nun auch in der antiken Sculptur der Schönheitsbegriff in verschiedene concrete Formen zerlegt, wie das volle Licht sich in einen reichen Kranz von Farben spaltet, so sind es stets Verkörperungen von Gattungen, von allgemeinen Begriffen, von gemeinsamen Alters- und Geschlechtsstufen, weniger von einzelnen Individuen. Dazu kommt, dass die volle Schönheit des Körpers nur bei Darstellung der ganzen nackten Gestalt zu erreichen ist, und dass höchstens eine Gewandung wie die antike, die den Körper mehr verräth als verhüllt, sich mit dem eigentlichen Zweck der Plastik vereinigen lässt. In demselben Maasse aber, als die Gesammtschönheit des Körpers vorzüglich betont wird, tritt die tiefere Bedeutung, der seelenvollere Ausdruck des Gesichtes zurück, und der Kopf muss auf den Grad von Charakteristik herabgestimmt werden, der sich mit der vollen Entfaltung des ganzen Körpers vereinigen lässt. Je mehr die antike Anschauung mit diesen Bedingungen harmonirte, desto entschiedener widersprach denselben die christliche Auffassung. Wo die körperliche Schönheit als etwas Gleichgültiges, ja wohl gar Verderbliches oder doch Bedenkliches galt, wo aller Werth der Erscheinung in ihre Hingabe an das Höchste gesetzt wurde, wo das Geistige, das innere Leben des Gemüths den ersten Rang erhielt, da musste die Plastik verkümmern, und selbst wo sie im Mittelalter wie bei Nicola Pisano die antike Schönheit unter dem Vorwande christlicher Stoffe wieder einzubürgern suchte, reagirte der Inhalt so gewaltig gegen die aufgedrungene Form, dass diese bald wie eine leere Schale abgestreift wurde.

Als nun mit der Epoche der Renaissance die Antike noch einmal viel tiefer, ernstlicher und umfassender als mustergültiges Vorbild ergriffen wurde, hätte man einen Augenblick denken können, jetzt sei ein neues goldenes Zeitalter für die Plastik gekommen. Auch nimmt dieselbe in der That zuerst einen glänzenden Anlauf und bringt Werke von durchaus originaler Schönheit hervor, denen die Antike wohl als Leuchte gedient hatte, deren Wesen aber gleichwohl ein völlig selbständiges war. Aber nicht lange währte diese Täuschung, und selbst in der glücklichsten Epoche der neubelebten Sculptur gewinnt sie im Ganzen nicht die Bedeutung der gleichzeitigen Malerei, ja die bestechenden Vorzüge, mit denen ihre Werke zu uns reden, sind — bezeichnend genug — mehr malerischer als plastischer Art. Kein Wunder, wenn wir bedenken, dass es vor Allem das individuelle Leben, die charaktervolle Besonderheit der einzelnen Erscheinung, der lebhafte Ausdruck des tiefer erregten Subjekts war, wie er sich in momentaner Bewegung durch das Medium der körperlichen Gestalt offenbart,

was den Sinn der Künstler erfüllte und übermächtig alle schöpferischen Kräfte zur Darstellung hinriss. Musste doch diesem leidenschaftlichen Drange die ganze mittelalterliche Tradition weichen, mussten doch die heiligen Gestalten den abstrakten idealen Hintergrund der alten Kunst verlassen, sich nicht selten in das bunte Kostüm der Zeit hüllen und in die freie Umgebung der Natur und der Strassen und Plätze des 15. Jahrhunderts hinaustreten. So naiv erfüllt war jenes frische Geschlecht von der Freude an der eigenen Existenz, dass die Heiligen des alten und neuen Bundes sowie der Legende sich meistens erst durch eine Maskirung ins Kostüm der Gegenwart das Recht der Existenz zu erkaufen hatten. Und selbst wo man, durchdrungen von der Antike, ein ideales Gewand anzuwenden vorzog, fand man keinen Widerspruch darin, es unmittelbar mit dem Zeitkostüm in Berührung zu bringen. Diese Richtung drängte dann die Sculptur auf Seitenwege hin, die von ihrer eigentlichen offenen Strasse weit abliegen, nämlich ins überwiegende Betonen des Charakteristischen und in eine Behandlung des Reliefs, die durch die gehäufte Fülle der Gestalten, durch die tiefen landschaftlichen und architektonischen Hintergründe, in Stein oder Holz übertragenen Gemälden gleicht.

Wir sehen also klar, der Zug der Zeit weist unaufhaltsam nach dem Malerischen hin. Die Malerei ist und bleibt demnach die Hauptkunst der modernen Epoche. Sie strebt nicht nach der vollen Schönheit des menschlichen Körpers. Sie giebt überhaupt nur eine Abbreviatur, einen täuschenden Schein der Wirklichkeit, aber indem sie nach der einen Seite auf so Wichtiges verzichtet, gewinnt sie auf der andern nicht minder Bedeutendes zum Ersatz. Durch die neu entdeckten Mittel der Perspektive, durch die ebenfalls nach grösserer Vollkommenheit strebende Farbe kann sie in reicher Gruppirung eine Fülle von Gestalten auf weitem Plan ausbreiten, kann dieselben von dem idealen Goldgrund der mittelalterlichen Kunst erlösen und sie mitten in die lachende Schönheit der Natur unter den blauen Himmel in üppig grünende Landschaft, oder in die prächtigen Hallen, in die ausgedehnten Prospekte einer festlich schmuckvollen Architektur hineinsetzen, und im fröhlich bunten Gewande der Zeit die alten heiligen Geschichten in neuem Sinn wieder vorführen. Alle Kraft und Tiefe der Charakteristik, alle leidenschaftliche Bewegung des Moments, alle freie Bethätigung des individuellen Lebens nimmt sie mit jugendlicher Energie auf und weiss uns mit ihrem treuherzigen Ernst, ihrer liebevollen Kindlichkeit so hinzureissen und zu fesseln, dass wir an keinen Anachronismus mehr denken und mit frohem Dank uns in die unversiegliche Quelle von Daseinslust tauchen, die in diesen Werken sprudelt.

Wie immer schafft auch jetzt der geistige Drang der Zeit sich die entsprechenden äusseren Hülfsmittel. Für die Wandbilder scheint schon zu Giotto's Zeiten das Fresco mit seinen klaren, lichten Tönen, seiner freien kühnen Behandlung, seiner dauerhaften, soliden Technik die alte befangene Temperamalerei verdrängt zu haben. Fortan behauptet es sich alleinherrschend für die Ausführung der grossen monumentalen Darstellungen. Eine noch folgenreichere Erfindung war die in Flandern von den Gebrüdern van Eyck zur Geltung gebrachte und mit reissender Schnelligkeit über alle Kunstschulen Europa's verbreitete Oelmalerei, die dem realistischen Streben eine durch Kraft, leuchtende Klarheit und zarten Schmelz unübertreffliche Technik darbot, deren Ausbildung in der Folge zu ganz neuen Kunstrichtungen, neuen Wirkungen und Zielen führen sollte. Und noch anderer Erfindungen ist hier zu gedenken, des Kupferstichs und Holzschnitts, welche durch mechanische Vervielfältigung die künstlerischen Conceptionen weithin verbreiteten und dadurch zu einem rascheren Austausch, zu mannichfacher Wechselwirkung der verschiedenen Meister und Schulen beitrugen. Besonders für die Kunst der nördlichen Länder, vor Allem die deutsche, waren diese beiden dort mit grösstem Eifer gepflegten Zweige der künstlerischen Darstellung von durchgreifender Bedeutung. Die Verkümmerung und Zersplitterung des grossen künstlerischen Lebens im Laufe des

15. Jahrhunderts, bald darauf die Reformation und in ihrem Gefolge die religiösen und politischen Wirren liessen die Kunst bei uns nicht zu jener allgemeinen Blüthe kommen wie in Italien. Vereinzelt wirkten selbst die bedeutendsten Meister, und mehr und mehr kam der nordischen Kunst der Zusammenhang eines auf monumentale Zwecke zielenden Schaffens abhanden. Da zog sich denn nothwendig das Gemüth der tüchtigsten Meister, nicht unähnlich den Klosterkünstlern des früheren Mittelalters, in die enge Werkstatt zurück und sprach die Fülle seiner Anschauungen und Empfindungen mit den leichten Linien des Grabstichels oder mit den kräftigeren Strichen des Holzschnittes aus. Diese Blätter aber gingen in Tausenden von Exemplaren in alle Welt und wirkten auf die weiten Kreise des Volkes als populäre, anspruchslose Schöpfungen für das Haus, während in Italien die gemeinsam schaffende monumentale Kunst in Kirchen und Palästen jene grossräumigen Werke schuf, in denen sich ebenso bestimmt der grosse öffentliche Charakter südlichen Lebens ausdrückt.

Aber nicht bloss die Mittel, auch der Darstellungskreis der Malerei wurde unendlich erweitert. Weil man nicht mehr malen wollte, was religiös, sondern was menschlich schön und bedeutend war, so fasste man nicht nur in den kirchlichen Stoffen die allgemein menschliche Seite ins Auge, sondern eroberte selbst das Gebiet der antiken Mythologie und Sage neu für die Kunst. Auch bei der Auffassung und Durchführung dieser Stoffe durfte die individuelle Phantasie sich völlig frei und selbständig bewegen. Bald folgte die profane Historienmalerei nach; das Genre, die Landschaft schlossen sich an, und immer weitere Kreise zog die Malerei in ihren Bereich, so dass zuletzt das ganze Naturleben und jede Aeusserung menschlicher Thätigkeit und Zustände von der künstlerischen Phantasie darauf angesehen wurde, inwiefern sie sich unter dem Lichte des Ewigen, Wahren und Schönen betrachten und durch die Kunst verklären lasse.

Auf welche Weise jedoch im Laufe der Zeit die neuen Prinzipien sich allmählich schärfer herausarbeiten, immer klarer erkannt und in Auffassung und Behandlung bis zu den letzten Consequenzen durchgeführt werden, muss im Einzelnen die folgende geschichtliche Betrachtung nachweisen. Da aber Italien dem modernen Geiste zuerst mit Entschiedenheit Bahn bricht und mit grossen Schritten der übrigen Welt vorangeht, so wird seiner Kunst bei der Darstellung überall der erste Platz einzuräumen sein.

ZWEITES KAPITEL.

Die moderne Architektur.

A. In Italien[1]).

Wir haben gesehen, wie die Antike das ganze Mittelalter hindurch in den Erscheinungen der italienischen Kunst nachklingt, wie selbst der gothische Styl sich mit ihr in ein gewisses Gleichgewicht setzen musste. In dem Herzen des Landes, dem alten Kern der römischen Herrschaft wurde sie eigentlich niemals

[1]) *Quatremère de Quincy,* histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes. 2 Vols. Paris 1830. — *J. Burckhardt's* Cicerone und desselben Verf. Darstellung der ital. Ren. 3. Aufl. Stuttgart 1891. — Aufnahmen in folgenden Hauptwerken: *Grandjean de Montigny* et *Famin,* architecture Toscane. Fol. Paris 1846. — *P. Letarouilly,*

vom Christenthum ganz säkularisirt, und wenngleich in barbaristischer Entartung, fristeten ihre Formen in Rom ununterbrochen ihr Dasein. So tief lag der Geist der antiken Kunst noch immer im Genius des Volkes, so eindringlich predigten die Denkmäler, selbst in arger Verstümmelung, ihre unvergängliche Schönheit. So rücksichtslos die Baulust und die Fehdelust Roms, jede in ihrer Weise, an dem Schatz der antiken Denkmäler gefrevelt hatte, so waren doch noch genug jener prächtigen Werke erhalten, um denkenden Künstlern Gegenstand der Bewunderung und des Studiums zu bleiben. Gleichwohl bedurfte es der bahnbrechenden Bestrebungen Petrarca's und seiner Schüler und Genossen auf literarischem Gebiet, um auch den Künstlern den Blick für die Antike mit vollem Bewusstsein zu öffnen. Um 1420 beginnt die Renaissance ihren Entwicklungsgang, zuerst noch in lebendigem Anknüpfen an mittelalterliche Grundformen und Elemente der Construktion, und erst in weiterem Verlauf der Entwicklung mit jener prinzipiellen und ausschliesslichen Befolgung antiker Construktionen und Detailformen, welche mit völliger Beseitigung der mittelalterlichen Ueberlieferung eine durchaus neue architektonische Schöpfung hervorrief.

Erste Periode: Frührenaissance[1]).

(1420—1500.)

Das 15. Jahrhundert ist die Zeit jenes Ueberganges, welcher zwischen den bisherigen baulichen Traditionen und den antiken Formen zu vermitteln suchte. Beim Kirchenbau geht man zum Theil auf die flachgedeckte, bisweilen auch auf die mit Kreuzgewölben versehene Basilika zurück, strebt indess diese constructiven Systeme nach Kräften durch die antiken Gliederungen zu charakterisiren. Bei grossartigen Kuppelbauten verschmäht man selbst die mannichfachen Resultate der kühnen mittelalterlichen Technik nicht, wie denn überhaupt das Streben nach schönen weiten Räumen als Grundgedanke sich durch alle Epochen der italienischen Architektur hinzieht. Bei den Profanbauten geht man auf die Grundzüge der mittelalterlichen Façadenbildung ein, namentlich behält man das ebenso constructiv zweckmässige wie anmuthige Prinzip der Fenstergliederung durch hineingestellte schlanke Säulchen fest. Schon jetzt liegt der Hauptreiz der neuen Bauweise in der Profanarchitektur, vorzüglich im Palastbau, der sich aus dem mittelalterlichen Burgenbau ebenso entwickelt, wie das höfisch prunkvolle, fein gebildete, von der Kunst verschönte fürstliche Leben dieser Epoche aus dem kriegerisch trotzigen, feudalen, ritterlichen Dasein der früheren Zeit. So werden jetzt die Höfe der Paläste ebenso reich wie schön ausgebildet, indem man sie rings mit offenen Arkaden umzieht und dieselben oft in den oberen Geschossen wiederholt. Mag man zu ihren Stützen schlanke Säulen oder kräftige Pfeiler verwenden, immer wird auch hier den antiken Formen jetzt der Vorzug vor den mittelalterlichen gegeben.

Mit diesem antiken Formencanon ist es aber noch ziemlich willkürlich be-

édifices de Rome moderne. Fol. Paris 1840. — *Percier* et *Fontaine,* choix des plus célèbres maisons de plaisance à Rome. Fol. Paris 1809 und 1824. — *Cicognara,* le fabbriche più cospicue di Venezia. Fol. Venezia 1820. — *Gauthier,* les plus beaux édifices de la ville de Gênes. Fol. Paris 1818. — *F. Cassina,* le fabbriche di Milano. Fol. 1847. — *Paravicini,* Renaiss. in Oberitalien. Fol. Dresden 1876 ff. — Palastarchitektur von Toskana von *J. C. Raschdorff,* von Genua von *R. Reinhardt.* — Neue vorzügliche Publikation der Architektur Toscana's von der Gesellschaft S. Giorgio durch *Stegmann* und *H. von Geymüller.* — *P. Laspeyres,* die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien. — *A. Schütz,* die Renaissance in Italien. 4 Bde. Lichtdruck. — Eine praktische Uebersicht giebt *Fr. Peyer im Hof,* die Renaissance-Architektur Italiens. Leipzig 1870. —

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 64 (V.-A. Taf. 38).

stellt. Man ahmt zwar, was man von antiken Denkmälern zu sehen bekommt, getreulich nach, ohne jedoch immer schon eine klare Vorstellung von den zu Grunde liegenden Verhältnissen zu haben, geschweige denn von den feineren Beziehungen der Glieder unter einander etwas zu ahnen. Man schaltete also meistens nur obenhin auf's Gerathewohl mit den Formen, und je weniger man die strenge Gesetzlichkeit derselben erkannte, um so unbefangener durfte man sich einem liebenswürdigen phantastischen Zuge hingeben, der in dieser Zeit einer neuen jugendlichen Begeisterung die Gemüther erfüllte und die Künstler oft zu einer überschwänglichen Dekoration hinriss. So gewiss nun diese Werke des Spielenden, Ueberladenen übergenug besitzen, so gewiss sie einer strengeren architektonischen Kritik manche Blössen bieten, so stehen sie doch an Frische, Naivetät, Fülle der Phantasie und anmuthiger Durchbildung der Formen eben so hoch über den meisten gleichzeitigen Dekorationswerken der späten Gothik, wie die freie künstlerische Empfindung über verzopfter Handwerkspraxis. Daher üben gerade die Werke dieser Frührenaissance meistens jene unwiderstehliche Anziehungskraft aus, welche ein schönes Vorrecht begeisterter Jugend ist.

Florenz, seit lange die Wiege der Kunst, ist auch der Geburtsort der Renaissance, und der grosse Meister *Filippo Brunellesco* (1377—1446) ihr Vater[1]). Es wird erzählt, dass Brunellesco lange Jahre seines Lebens in Rom mit eifrigem Studium, Messen und Zeichnen der römischen Monumente zugebracht habe. Dass er dabei namentlich den grossen construktiven Leistungen der antiken Welt seine Aufmerksamkeit schenkte, aber auch bei den mittelalterlichen Bauten seines Vaterlandes verwandte Verdienste zu schätzen wusste, bewies er, als endlich nach langem Harren und Mühen, nach Kämpfen und Widerwärtigkeiten ihm das Werk übertragen wurde, dessen Lösung er zur Aufgabe seines Lebens gemacht hatte: die Vollendung der Domkuppel zu Florenz. Der Riesengedanke Arnolfo's war fast anderthalb Jahrhunderte unvollendet liegen geblieben, bis im Jahre 1420 die Signoria von Florenz eine Versammlung von Baumeistern aus allen Ländern berief, in welcher Brunellesco mit seinem klar und scharf durchdachten Plane den Sieg davon trug. Nach dem Vorbilde des Baptisteriums seiner Vaterstadt führte Brunellesco die Kuppel mit einer doppelten Wölbung auf, aber mit dem mächtigen Durchmesser von 130 Fuss, ohne Anwendung von Lehrgerüsten, mit ihrem mächtigen Tambour hoch über den acht Pfeilermassen emporsteigend und in kühnem elliptischen Profil bis zu einer lichten Scheitelhöhe von 280 Fuss sich aufschwingend, schliesslich gekrönt von einer Laterne, die noch um 50 Fuss höher aufragt. So entstand eines der kühnsten Meisterwerke aller Zeiten, bei dessen Ausführung nicht das geringste Lob des Meisters darin beruht, dass er sich den vorhandenen Formen, namentlich dem Spitzbogen, harmonisch anzuschliessen wusste, und bei dessen weit in die Folgezeit reichendem und Epoche machendem Verdienst man die noch mangelnde Gliederung des Tambours und die zu schwache Beleuchtung gern entschuldigt. Das Lastende des innern Eindrucks beruht ausserdem hauptsächlich auf den dunklen Fresken, mit denen die spätere Zeit statt der beabsichtigten Mosaiken das Gewölbe unglücklich überdeckt hat.

In welcher Weise Brunellesco, wo er von vornherein selbständig verfahren konnte, den Kirchenbau aufzufassen gedachte, beweist die schöne Kirche S. Lorenzo[2]) zu Florenz (seit 1425), in welcher er die flachgedeckte Säulenbasilika wieder zu Ehren brachte und durch edle Verhältnisse, durch klare Disposition und grossartige Entwicklung des Raumes einen bedeutenden Eindruck hervorrief. Die Seitenschiffe sind gewölbt und durch Kapellennischen vertieft, das Kreuzschiff

[1]) Ueber die klassischen Bauwerke der Renaissance in Toskana hatte *H. v. Förster*, in Verbindung mit *A. Gnauth* und *E. Paulus* eine Publikation begonnen, die aber völlig ins Stocken gerathen ist. Einzelnes s. in *C. Timler's* Renaissance in Italien. Leipzig 1865. — Besonders *Raschdorff*, die Renaissance in Toskana. Berlin. Fol., und das oben citirte Werk der Soc. Giorgio.

[2]) Denkm. der Kunst Taf. 64 A. (V.-A. Taf. 38 A) Fig. 1.

wird durch eine kleine Kuppel markirt, die Details der Säulen und Pilaster sind in strenger Weise der antiken korinthischen Ordnung nachgebildet. Um die Arkaden schlanker erscheinen zu lassen, ist den Säulen das verkröpfte Gebälkstück der römischen Architektur wieder aufgebürdet und dadurch ein vielfach nachgeahmtes Beispiel für die Folgezeit gegeben. In verwandtem Sinn ist die nach seinen Plänen ausgeführte Kirche S. Spirito zu Florenz behandelt[1]). Dass ihm aber auch der Ausdruck des Anmuthigen, Zierlichen zu Gebote stehe, bewies er bei der Cappella Pazzi[2]), im Hofe von S. Croce, bei welcher er das griechische Kreuz mit tonnengewölbten Flügeln und leichter Kuppel auf dem



Fig. 478. Cappella Pazzi zu Florenz.

Mittelraum zur schönsten Geltung brachte. Auch die Vorhalle mit ihrem durch farbige Terracotten von Luca della Robbia geschmückten Gewölbe ist von hohem Reiz (Fig. 478). Nicht minder fein sind die schlanken Säulenhallen des Findelhauses der Innocenti, wo die Bögen unmittelbar von den Säulen aufsteigen. Ländlich heiter, vornehm einfach gestaltete er sodann die Badia bei Fiesole, mit schlichter Kirche, Refektorium und Hallenhof angemessen gruppirt.

Nicht minder gross und vielleicht noch glücklicher war Brunellesco im Profanbau, denn er stellte im Palazzo Pitti für den florentinischen Palaststyl ein Muster auf, das später an Zierlichkeit wohl übertroffen, an majestätischer

1) Denkm. der Kunst Taf. 64 (V.-A. Taf. 38) Fig. 1 u. 2. — 2) Ebenda Taf. 64 A (V.-A. Taf. 38 A) Fig. 2—4.

Wirkung nie wieder erreicht worden ist. In riesigem Quaderbau, den ein Geschlecht von Giganten gethürmt zu haben scheint, brachte er zum ersten Mal die sogenannte Rustika zur künstlerischen Geltung, deren Derbheit jede dekorative Form verschmäht und in den weiten, rundbogigen Fensteröffnungen ihr Gleichgewicht findet. Zierlicher behandelte er sodann den Pal. Quaratesi.

Sein Nachfolger *Michelozzo Michelozzi* schloss sich diesem Muster in dem ebenfalls gewaltigen, von Cosimo Medici erbauten Palazzo Riccardi an, stufte aber die Rustika feiner ab, gab den Fenstern die zierliche mittelalterliche Thei-

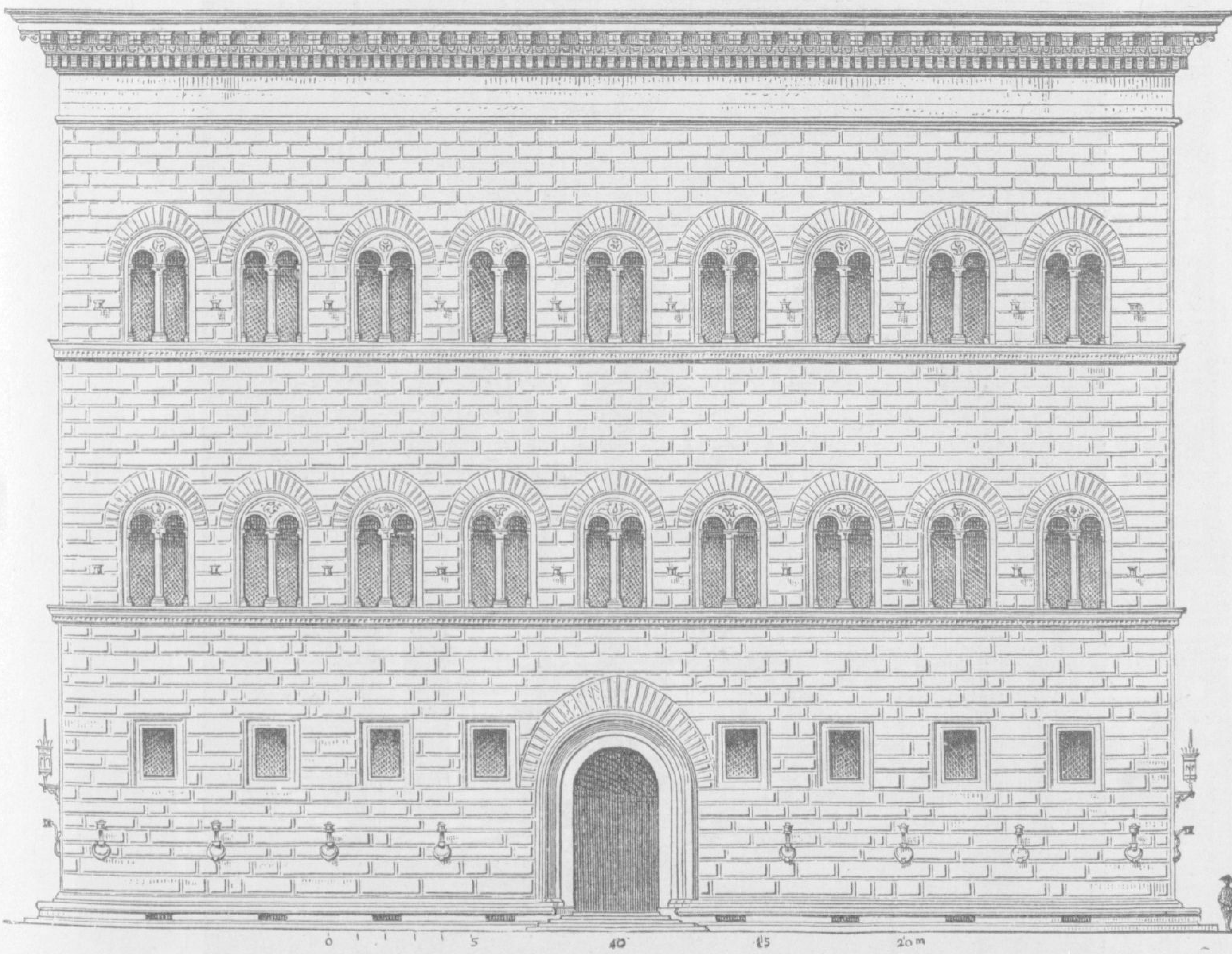


Fig. 479 Palazzo Strozzi zu Florenz.

lungssäule und verlieh dem Ganzen durch das allerdings etwas zu schwere, nach römischen Mustern gearbeitete Hauptgesims mit Consolen eine wirksame Bekrönung. Den Hofraum umzieht eine schöne Säulenhalle, bei der die korinthisirenden Säulen unmittelbar nach mittelalterlicher Weise mit dem Bogen verbunden sind, woran der florentinische Styl für die Folgezeit festhielt. Seine edelste Vollendung erreicht dieser Palastbau in dem 1489 von *Benedetto da Majano* begonnenen Palazzo Strozzi[1]), der in den schönsten Verhältnissen die feine Gliederung der Rustika, die edle Theilung der Stockwerke, die elegante Säulenstellung der Fenster zur vollendeten Harmonie verbindet und durch das weltberühmte von *Simone Cronaca* ausgeführte Hauptgesims einen unübertrefflichen Abschluss gewinnt (Fig. 479). Ein kleineres Gebäude, in welchem die ernste Majestät des Palastes

1) Denkm. der Kunst Taf. 64 (V.-A. Taf. 38) Fig. 4.

sich zur maassvollen Anmuth des einfachen Bürgerhauses umstimmt, ist Palazzo Gondi[1]), seit 1390 von *Giuliano da S. Gallo* errichtet, durch einen der reizendsten Säulenhöfe mit Treppe und Springbrunnen anziehend (Fig. 480). Auch das benachbarte Siena in seinem stattlichen, 1460 erbauten Pal. Piccolomini, dem kleineren Pal. Spannochi mit seinem mächtigen, durch Medaillonköpfe belebten Kranzgesims, dem Pal. Nerucci und dem Pal. del Magnifico schliesst sich diesem Florentiner Style an. Ebenso das benachbarte, von Pius II. (Aeneas Sylvius Piccolomini) zu ephemerer Bedeutung erhobene Pienza (der Geburtsort dieses Papstes), welches noch jetzt den Dom, den bischöflichen Palast, den grossartigen, mit

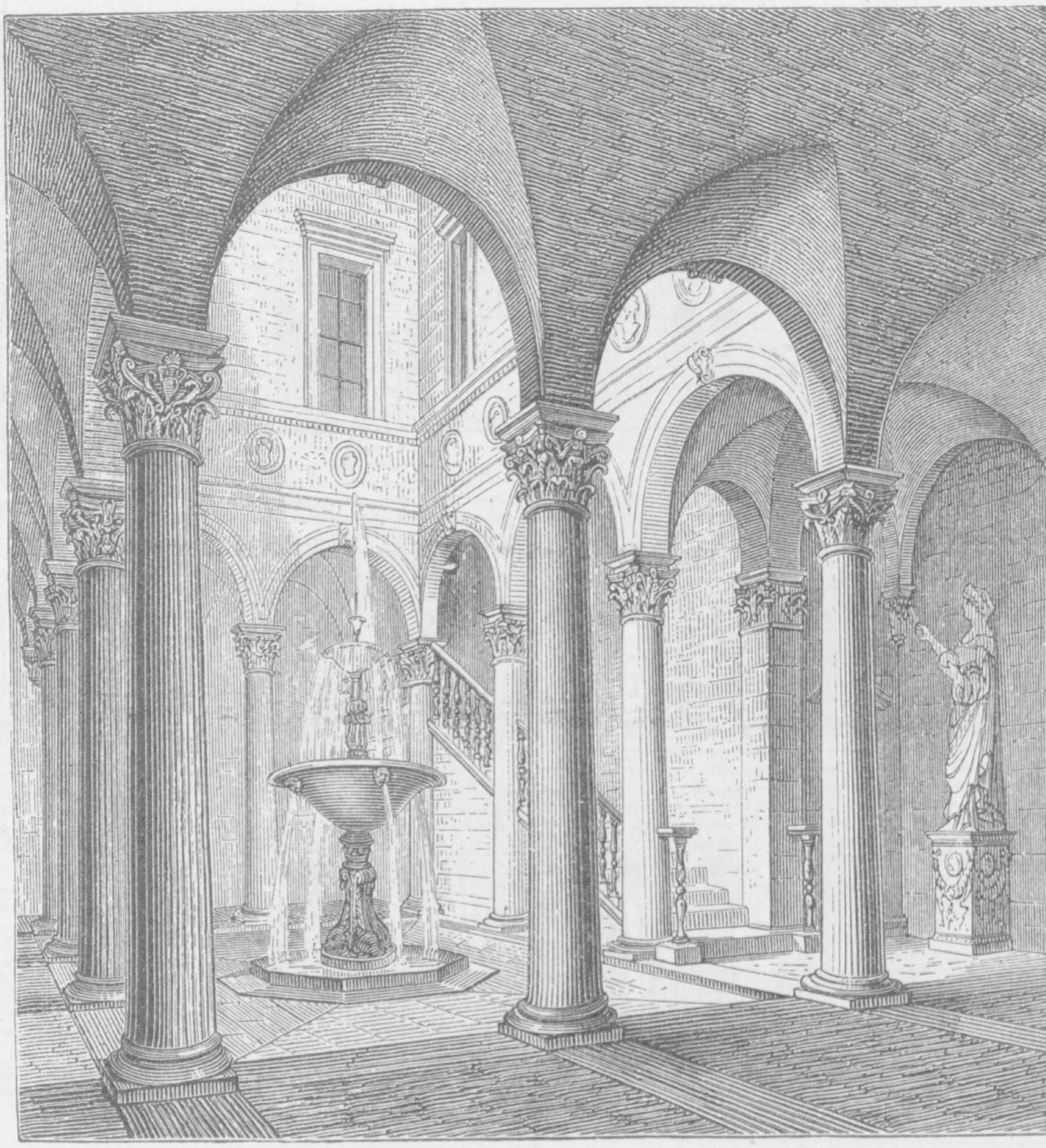


Fig. 480. Hof vom Pal. Gondi zu Florenz.

Säulenhof und Loggien geschmückten Pal. Piccolomini und mehrere kleinere Gebäude als Denkmale jenes vorübergehenden Glanzes besitzt.

Eine mehr schulgemässe, in strengerer Consequenz durchgeführte Aufnahme der Antike finden wir bei dem vielseitig gebildeten *Leo Battista Alberti* (1404 bis 1472). Im Palazzo Ruccellai[2]) zu Florenz knüpft er zwar an die vorhandene Form des Palastbaues an, sucht aber damit eine mässige Pilastergliederung zu verbinden (Fig. 481). Bei der Façade von S. Maria novella macht er die unglückliche Erfindung des volutenartigen Gliedes, das die Breite des Unterge-

1) Denkm. der Kunst Taf. 64 A (V.-A. Taf. 38 A) Fig. 5, 6.
2) Ebenda Taf. 64 A (V.-A. Taf. 38 A) Fig. 8.

schosses mit dem schmaleren Aufbau des oberen Stockwerks vermitteln und fortan eine grosse Rolle im kirchlichen Façadenbau der Renaissance spielen sollte. Bei

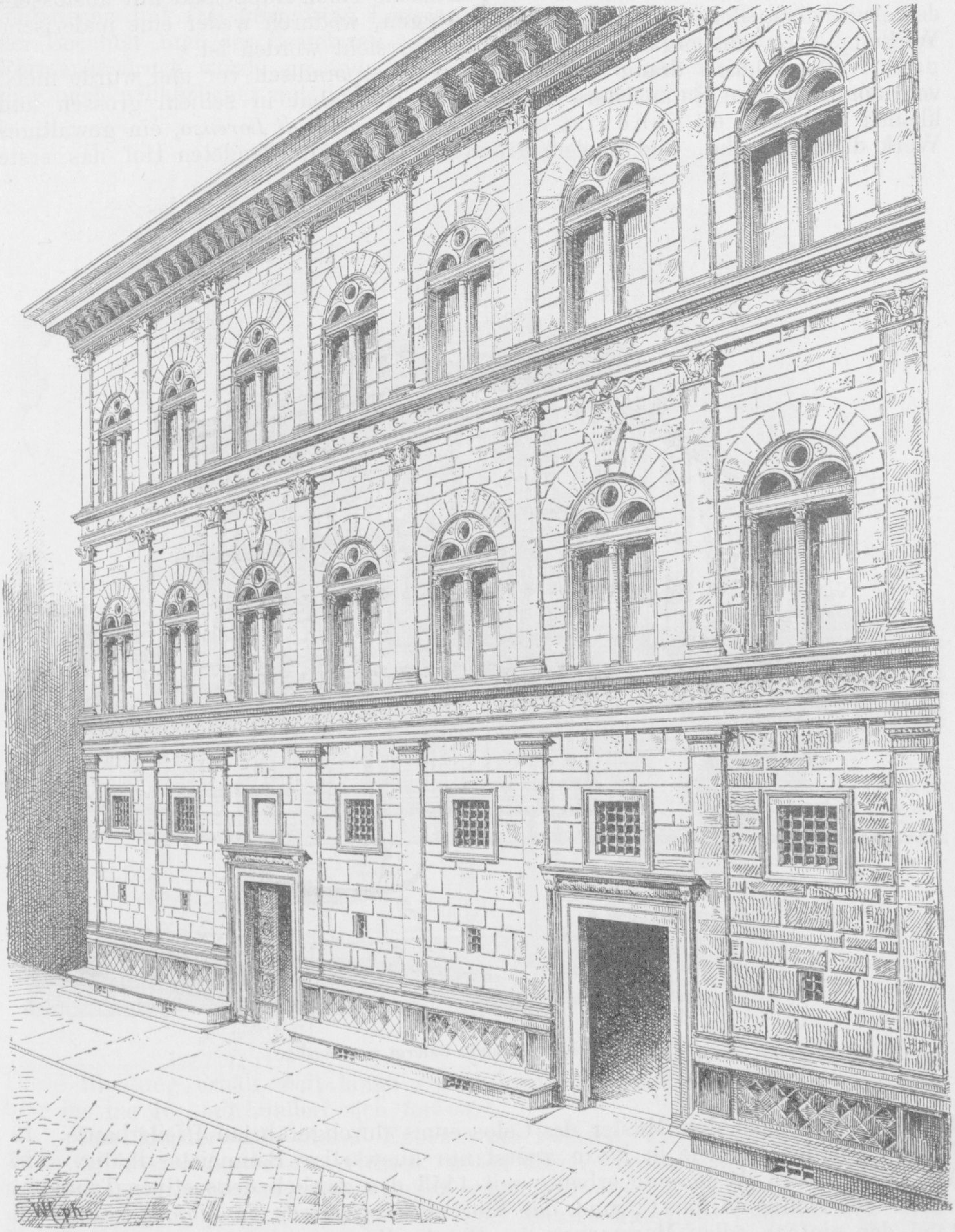


Fig. 481. Façade vom Palazzo Ruccellai zu Florenz.

S. Francesco zu Rimini[1]) gab er der Façade die Dekoration eines antiken Triumphthores und suchte sich für die Seitenschiffe mit halben Giebeln zu helfen.

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 64 (V.-A. Taf. 38).

In Florenz endlich machte er im Chorbau von Sta. Annunziata einen wunderlichen Versuch, nach dem Muster des Pantheons einen Kuppelbau mit anstossenden Apsidenkapellen dem Langhause anzufügen, wodurch weder eine malerische Wirkung, noch eine organische Verbindung erreicht worden ist.

Weiter südlich drang der neue Styl nur sporadisch vor und wurde meist von florentinischen Baumeistern eingeführt. Rom hat in seinem grossen und kleinen Palazzo di Venezia, erbaut von *Bernardo di Lorenzo,* ein gewaltiges Werk dieser Epoche, und in dem grösseren, aber unvollendeten Hof das erste



Fig. 482. Pal. Vendramin Calergi zu Venedig.

Beispiel eines nach dem Muster des Colosseums durchgeführten Pfeilerbaues. In Neapel finden wir wie in Rom zuerst nur auswärtige Baumeister thätig. Ein Mailänder *Pietro di Martino* erbaute seit 1443 den zierlich dekorativen Triumphbogen des Königs Alfons[1]), und der Florentiner *Giuliano da Majano* schuf um 1484 den einfach edlen Marmorbau der Porta Capuana.

Einen diametral entgegengesetzten Eindruck machen die Bauten von Venedig. Die Renaissance scheint durch lombardische Baumeister hieher gebracht worden zu sein, aber die reiche Lagunenstadt prägte ihr das heiter phantastische Element auf, das schon in ihren früheren Palastbauten waltete, und fügte dazu eine

1) Denkm. der Kunst Taf. 64 (V.-A. Taf. 38) Fig. 8.

Prachtbekleidung von Marmor, in welcher bunter Farbenwechsel mit eleganter plastischer Zierde glänzend wetteiferte. Die Disposition der Façaden blieb dieselbe malerische mit frei gruppirten Loggien, welche in der früheren Zeit schon aus der Localität und der Beziehung zum Wasser sich ergeben hatte, und nur der Formenausdruck wurde ein anderer, ein klassisch antikisirender, obwohl freilich hier noch willkürlicher mit den Formen umgesprungen wurde, als in Mittelitalien.

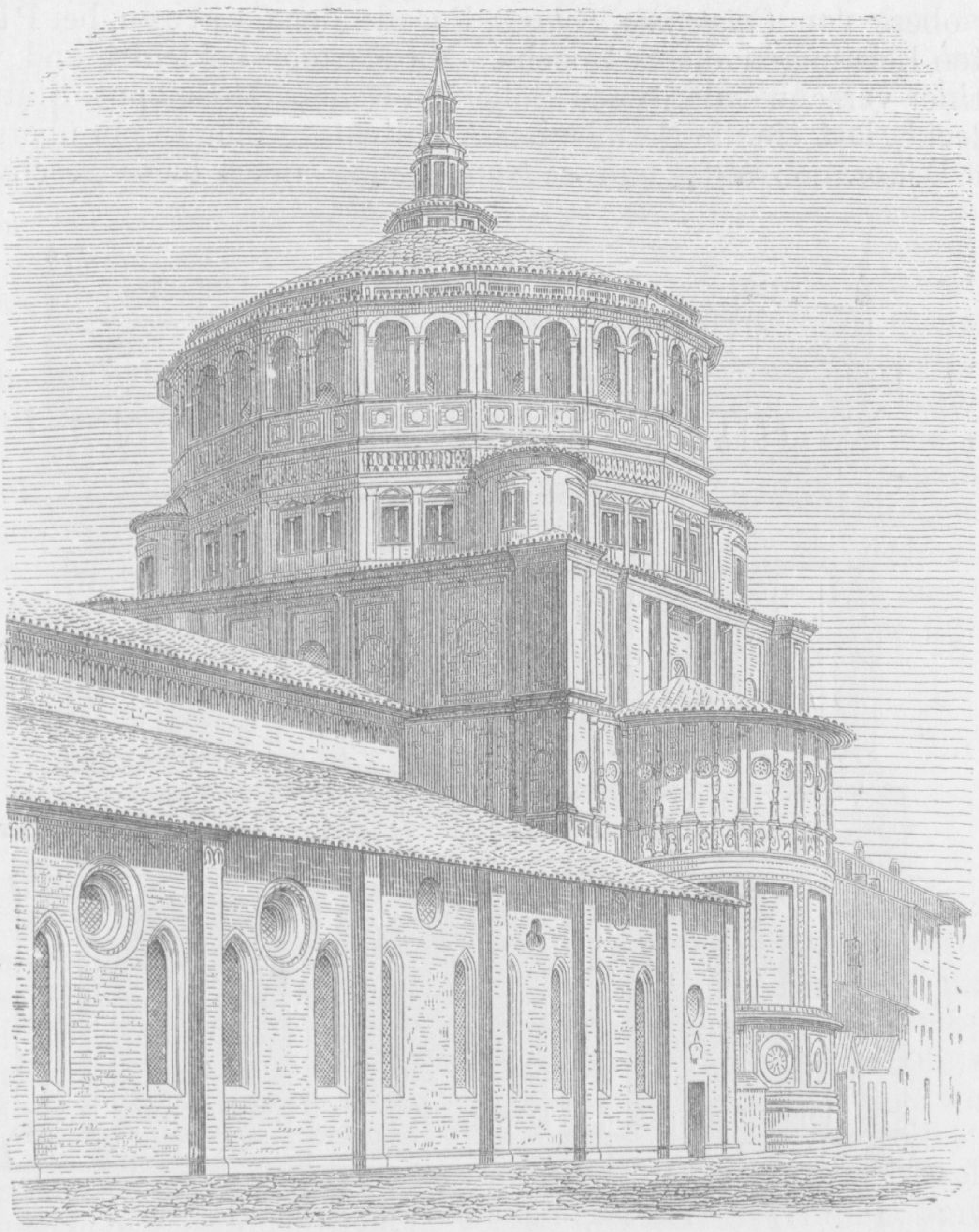


Fig. 483. S. Maria delle Grazie zu Mailand.

Diese Richtung erhält sich lange Zeit herrschend, so dass die Frührenaissance hier bis ins 16. Jahrhundert sich fortsetzt.

Das Meisterwerk dieser Epoche ist Palazzo Vendramin Calergi[1]), 1481 von *Pietro Lombardo* errichtet, unten durch Pilaster, in den beiden Obergeschossen durch Säulen gegliedert, mit reichem Fries und Kranzgesims geschlossen, die Fenster mit einer Theilungssäule und maasswerkartiger Füllung (Fig. 482). Unter den übrigen Gebäuden dieser Epoche nehmen die palastartigen Bruderschaftshäuser, die sogenannten Scuole, einen ausgezeichneten Rang ein; so die Scuola di S. Marco vom Jahr 1485, und die prachtvolle, verschwenderisch mit bunter Marmortäfelung und üppigster plastischer Dekoration ausgestattete Scuola di S. Rocco, die bereits ins 16. Jahrhundert gehört. Endlich wurde in den

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 64 B (V.-A. Taf. 38 B) Fig. 5.

letzten Decennien des 15. Jahrhunderts der einzige grossartige Hofbau Venedigs, der Hof des Dogenpalastes[1]), in prächtigem Material, aber mit etwas monoton wirkender Gliederung ausgeführt, die herrliche Riesentreppe aber 1498 durch *Antonio Rizzo* vollendet.

In der Lombardei gehört die 1473 angeblich von *Ambrogio Borgognone*, in Wirklichkeit aber von *Giov. Ant. Omodeo* begonnene (die Triforiengalerie von *Dolcebuono,* die obere von *Cristoforo Solari)* Façade der Certosa bei Pavia[2]) zu den glänzendsten Leistungen dieser Epoche. Mit Marmor bekleidet und vom Sockel an ganz mit einer verschwenderischen Fülle von Reliefs, Medaillons, Statuen in Nischen u. dgl. bedeckt, löst sie die Formen der Architektur völlig in ein übermüthiges Spiel plastischer Dekoration auf, und seltsam genug muss diese geschwätzigste aller

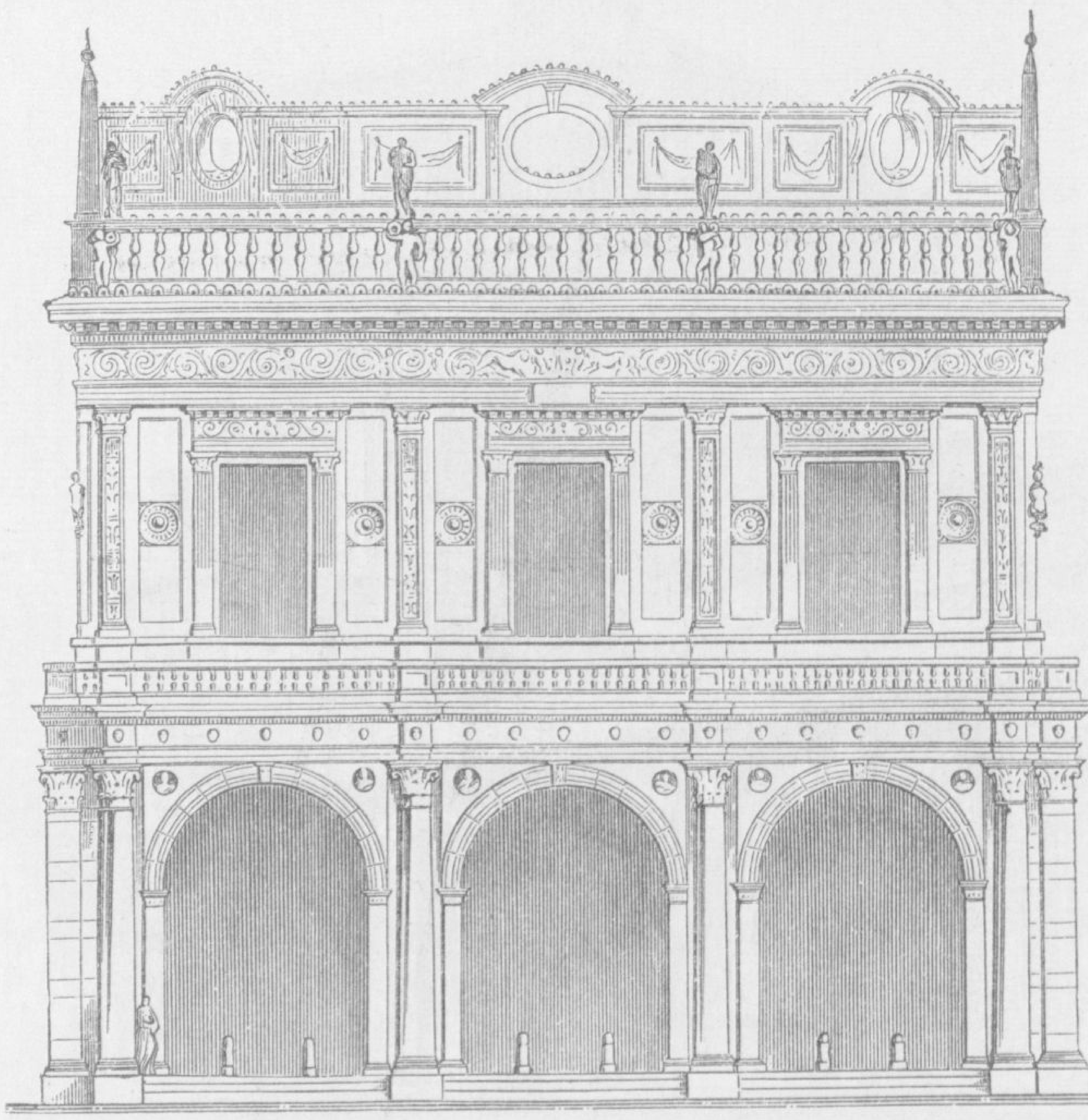


Fig. 484. Pal. Communale zu Brescia.

Kirchenfaçaden dem schweigsamsten aller Orden angehören. Mailand und seine Umgegend enthält sodann anziehende Beispiele der früheren Thätigkeit *Bramante's*, den wir als einen der Hauptmeister der folgenden Periode wiederfinden werden. An S. Maria delle Grazie[3]) baute er den Chor sammt dem Querschiff, indem er den Hauptraum durch eine weite Kuppel überwölbte und nach drei Seiten mit Halbkreisnischen abschloss. Das Aeussere (Fig. 483) hat eine zierliche Dekoration in spielend reichen Details von gebranntem Stein. Vollendete Anmuth, höchsten Adel der Dekoration bewies er an dem zierlichen Kuppelbau der Sakristei von Madonna di S. Satiro[4]). Den Weg für die herrliche Backsteindekoration dieser Gegenden hatte *Antonio Filarete* an dem seit 1456 erbauten Ospedale grande gezeigt, dessen unvergleichlich prachtvolle Façade bei spitzbogigen Fenstern doch in der Gliederung und Ornamentik den Geist der beginnenden Re-

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 64 B (V.-A. Taf. 38 B) Fig. 6. — [2]) Ebenda Taf. 64 (V.-A. Taf. 38) Fig. 5. — [3]) Ebenda Taf. 64 B (V.-A. Taf. 38 B) Fig. 1. — [4]) Ebenda Taf. 64 B (V.-A. Taf. 38 B) Fig. 2.

naissance ahnen lässt. — Die glänzendste Entfaltung des Backsteinbaues findet man aber an den zahlreichen Palästen zu Bologna, die meistens eine offene Arkadenhalle im Untergeschoss haben, den Fenstern die elegante Theilungssäule geben, mit einem prächtigen Consolengesims die Façade krönen und auch in den inneren Höfen eine reizvolle Anlage und anmuthige Durchbildung erreichen. Den schönsten Hof hat Pal. Bevilacqua, elegant ausgebildete Façaden die Pal. Fava und Gualandi. Dieser Styl übertrug sich auch nach dem benachbarten Ferrara, wo der unvollendete und verfallende Pal. Scrofa eins der imposantesten und schönsten Profanwerke der Frühzeit darstellt, Pal. de' Diamanti vom Jahr 1493 dagegen ganz in façettirten Quadern ausgeführt, zwischen welchen die feinen Pilaster nicht recht zur Geltung kommen. In Padua ist der vom Ferrareser Meister *Biagio Rossetti* erbaute Pal. del Consiglio mit seiner offenen Halle und edel gegliedertem, marmorbekleidetem Obergeschoss hervorzuheben; in Verona ebenfalls der Pal. del Consiglio[1]), ein edles Werk des berühmten Baumeisters *Fra Giacondo*, der die Renaissance nach Frankreich übertragen sollte; in Brescia der grossartig angelegte und prächtig durchgeführte Pal. Communale (Fig. 484) mit offener Halle im Erdgeschoss und herrlicher Gliederung des oberen Stockwerks, eins der vorzüglichsten Werke dieser Epoche, und die kleine Kirche S. Maria de' Miracoli mit ihrer verschwenderisch üppig dekorirten Façade. Ein vollständiges Beispiel der ausgedehnten Palastanlagen fürstlicher Residenzen gewährt der edle Palast von Urbino[2]), seit 1468 von einem Dalmatiner *Luciano Laurana* begonnen und von *Baccio Pontelli* vollendet, mit seinem zierlichen Säulenhof und zahlreichen reich geschmückten Gemächern ein Muster künstlerisch geadelten Profanbaues.

Zweite Periode: Hochrenaissance[3]).

(1500—1580.)

So lange die neue Bauweise ihren Hauptsitz in Florenz hatte, behielt sie jenen freien Uebergangscharakter, der aus der Verschmelzung mittelalterlicher und antiker Formen sich ergab. Um 1500 ändert sich der Schauplatz und mit ihm das Schicksal der Renaissance. Der kunstsinnige Papst Julius II. zieht die grössten Meister der modernen Zeit an seinen Hof, und Rom wird fortan der Mittelpunkt der Kunst. Ein Zeitraum von zwanzig Jahren gestaltet sich zu einer zweiten perikleischen Epoche, wo wieder einmal alle Künste in seltenem Verein und harmonischem Zusammenwirken Werke höchster Bedeutung, unvergleichlicher Schönheit hervorbringen. Für die Architektur war es eine innere Nothwendigkeit, dass sie nunmehr auf dem klassischen Boden selbst klassisch wurde. Es begann ein tieferes, gründlicheres Studium der antiken Ueberreste, man sucht in strengerer Weise ihre Gesetze und Verhältnisse zu erforschen, und der wieder aufgefundene Vitruv erleichterte das Abstrahiren eines festen Formencanons. Fortan werden nun die antiken Glieder reiner gebildet, sicherer gehandhabt, und an die Stelle der früheren naiven Lust zu reicher Dekoration tritt ein edles Maasshalten, eine innigere Beziehung der Formen zum gesammten baulichen Organismus. Indess war und blieb die antike Formenwelt nur ein äusserliches, willkürlich gewähltes Kleid, das nach freier Wahl, nicht nach innerer Nothwendigkeit, dem baulichen Organismus sich anlegte. Die eigentlichen architektonischen Gedanken, die schöne Eintheilung der Räume, die grossartige Anlage des Ganzen gehörte ebenso ausschliesslich den neuen Baumeistern, wie die Bedürfnisse, aus denen sich die

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 64 B (V.-A. Taf. 38 B) Fig. 7. — [2]) Vgl. *F. Arnold*, der Palast von Urbino. Fol. Leipzig. — [3]) Denkm. der Kunst Taf. 71, 71 A (V.-A. Taf. 41 und 41 A) und 71 B.

architektonische Anlage gestaltete, der neuen Zeit. Mehr als je feierte der italienische Sinn für edle, freie, schön geordnete Räume jetzt seinen höchsten Triumph. Bei Palästen und Kirchen liess man den Künstlern völlig freie Hand, und ein um so höherer Beweis von edlem Maasshalten ist es daher, dass die Meister sich selbst den Zügel der Schönheit und Gesetzlichkeit anzulegen wussten.

Das Höchste leistet auch jetzt die Renaissance im Profanbau. Sie weiss jedem Bedürfniss seine angemessene, individuell ausgeprägte Form zu geben und in ihren Palästen das edle Behagen einer vornehmen, freien, hochgebildeten Existenz würdig auszudrücken. An den Façaden werden die Stockwerke durch Gesimse bestimmt geschieden, in ihren Verhältnissen glücklich zu einander abgewogen, ausserdem durch eine leichte Pilasterarchitektur der verschiedenen antiken Ordnungen lebendig eingetheilt. Fenster und Portale verlassen ebenfalls die mittelalterlichen Formen und werden mit antiken Gliederungen eingerahmt, bald auch mit kleinen Giebeln gekrönt. Bei den Hofhallen greift man gern zu einem gegliederten Pfeilerbau, dessen Vorbild man am Colosseum und andern ähnlichen Römerbauten fand; doch kommen auch noch luftige Säulenhöfe vor. In beiden Fällen wendet man gern, wie bei den Pilastern der Façade, nach antikem Vorgang die verschiedenen klassischen Ordnungen an, die im dorischen, ionischen und korinthischen Style einen Uebergang vom Schweren und Einfachen zum Leichteren und Reicheren geben. Für die Dekoration der inneren Räume wird, ebenfalls nach antikem Vorgange, ein System von combinirter plastischer und malerischer Verzierung angewandt, dessen Schöpfungen eine unvergleichliche Schönheit erreichen.

Minder günstig gestaltete sich der Kirchenbau. Zwar fehlte es auch hier nicht an Leistungen ersten Ranges, an Werken voll grossartiger künstlerischer Kraft, aber das unbedingte Zurückgehen auf die schweren, massenhaften Pfeiler- und Tonnengewölbesysteme der Römer, die man bloss dekorativ mit den antiken Formen bekleidete, war sowohl constructiv ein Rückschritt gegen das im Mittelalter Geleistete, als auch der geistige Gehalt der römischen Prunkformen dem Ausdruck christlicher Empfindung entgegengesetzt blieb. Für den Grundriss ward die Annahme eines Langbaues oder einer Centralanlage dem freien Ermessen des Künstlers anheimgestellt, doch suchte man in allen Fällen die Anlage einer mächtigen Kuppel, die nach Brunellesco's Vorgange nun einmal ein Hauptpunkt des kirchlichen Bauprogrammes blieb, mit dem Bau zu verbinden. Die Façaden werden in der früheren Zeit noch gewöhnlich mit Pilastergeschossen gebildet, die der inneren Gliederung des Baues wohl entsprechen, für die Verbindung der beiden Stockwerke aber in der Regel jener unschönen Volutenglieder bedürfen. Der Wunsch, auch hier wenige grosse Hauptformen zu geben, lässt bald jene kolossalen Dekorationsstücke entstehen, die mit vorgesetzten Säulen und breitem antikem Giebel eine unbehülfliche Nachahmung antiker Tempelfaçaden darstellen, mit denen dann die kleinlichen Portale und Fenster einen unschönen Contrast bilden.

Bei der geschichtlichen Betrachtung sind innerhalb dieser Hauptperiode zwei Epochen zu unterscheiden, deren Grenze etwa um 1540 fällt. Um diese Zeit beginnt ein etwas kühleres, verstandesmässiges Element in den Bauwerken vorzuherrschen, die zwar in den Details noch rein und correct, aber zugleich auch schon mit einem gewissen scharfen Accentuiren der Hauptglieder auftreten, statt der mässigen Pilasterstellungen Halbsäulen anwenden und auch in den übrigen Details zu einer energischen Wirkung hindrängen. Es ist der Uebergang zu der Schlussepoche, dem Barockstyl, der gewaltsam die strengen Gesetze sprengen sollte.

Der grosse Begründer der römischen Schule ist der schon oben genannte *Bramante*, mit seinem eigentlichen Namen *Donato Lazzari* aus Urbino (1444—1514). In seinen mailändischen Bauten waltete noch die jugendliche Dekorationslust der Frühzeit, in Rom beginnt und begründet er die strenge, einfache und edle Weise der Blüthenepoche. Sein Hauptwerk im Profanbau ist der Palast der Cancel-

leria[1]), der sammt der zu ihm gehörenden Kirche S. Lorenzo in Damaso von einer einzigen, mächtigen Façade umschlossen wird. Der Quaderbau in schönem Travertin hat eine feine Rustikagliederung, das untere Geschoss ist einfach und schlicht, die beiden oberen werden durch Doppelstellungen von Pilastern gegliedert, die auf Stylobaten stehen und jedesmal ein vollständiges antikes Gebälk tragen, dem als Abschluss des Ganzen ein Consolengesims zugefügt ist. Die Fenster sind im Erdgeschoss klein und viereckig, im Hauptgeschoss rundbogig, aber mit

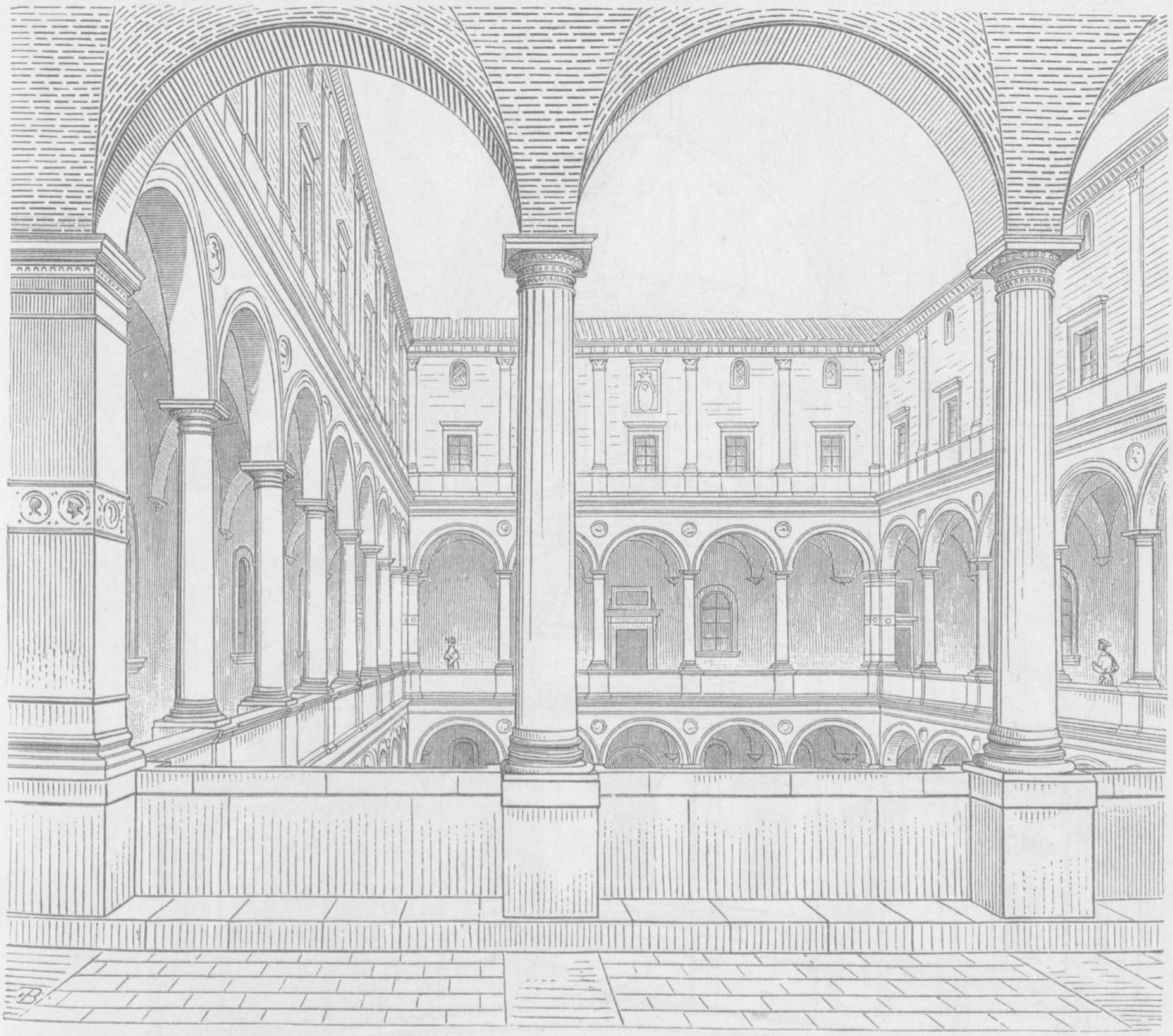


Fig. 485. Hof der Cancelleria zu Rom.

antikisirender Umrahmung und Bekrönung; im obern Stock, zu dem noch ein Halbgeschoss (Mezzanina) kommt, wiederum klein und viereckig. Bewunderungswürdig sind die vornehmen Verhältnisse und die harmonische Gliederung des Ganzen, das in der Einzelbildung sich mit dem bescheidensten, zartesten Profil begnügt. Der Hof mit seinen in zwei Geschossen durchgeführten Säulenhallen (Fig. 485) ist der edelste und schönste der ganzen Renaissance[2]). Dasselbe System der Façadenbildung mit geringen, wohl motivirten Abweichungen wiederholte Bramante an dem Palazzo Giraud[3]). Im vatikanischen Palast erbaute er den durch Rafael's Loggien so berühmt gewordenen Cortile di San Damaso, der

[1]) Denkmäler der Kunst Taf. 71 (V.-A. Taf. 41) Fig. 2. — [2]) Ebenda Fig. 2. — [3]) Ebenda Fig. 1.

mit seinen schlanken edlen Pfeilerhallen einen überaus grossartigen Eindruck macht. Endlich leitete er eine Zeit lang den Bau der Peterskirche, von dem



Fig. 486. Madonna della Consolazione in Todi. (Nach Gunzenhauser.)

später zu reden sein wird[1]). Er hatte diesen grössten Kirchenbau der Welt als mächtiges griechisches Kreuz mit vier gleichlangen Armen, im Centrum mit einer

[1]) Vgl. *H. v. Geymüller's* grundlegendes Werk: Die ursprünglichen Entwürfe für S. Peter in Rom. Wien und Paris 1875—80. 4. und Fol.

dominirenden Kuppel, angelegt. Hat die spätere Zeit diesen erhabenen Baugedanken wesentlich beeinträchtigt, so ist in der herrlichen Madonna della Consolazione zu Todi (Fig. 486) uns eine in kleinerem Maassstab ausgeführte ganz ähnliche Lösung erhalten. Ueber einer halbrunden Terrasse steigt, nach allen Seiten sichtbar, diese schöne Wallfahrtskirche, auf einem Hügel gelegen, in den edelsten Formen der vollendeten Renaissance empor. Vier polygone Arme, mit Pilastern gegliedert, schliessen sich an einen hohen Mittelbau, den eine Kuppel



Fig. 487. Hof des Pal. Massimi zu Rom.

von edlem, schlankem Umriss, mit reichgegeliedertem Tambour und mächtiger Lichtwirkung überragt. In keinem andren Gebäude der Welt ist die Lieblingsidee des Kirchenbaues jener Zeit, der Centralbau mit hoch emporsteigender Kuppel, so vollkommen zum Ausdruck gelangt[1]).

Der bestimmende Einfluss, den Bramante auf seine Zeitgenossen übte, lässt sich in einer Reihe bedeutender Schöpfungen verwandter tüchtiger Meister verfolgen. Einer der gediegensten ist *Baldassare Peruzzi* (1481—1537), der in

1) Wenn die Akten nicht den Namen Bramante's, sondern nur unbekannte Bauführernamen ergeben, so kann darum doch der Plan recht wohl jenem grossen Meister angehören, obschon er mit der Ausführung nichts zu thun hatte. Vgl. die Publikation von *Laspeyres* in der Zeitschr. für Bauwesen.

bescheidener, aber durchaus künstlerischer Wirksamkeit manche kleinere Gebäude zu Siena erbaut hat[1]). In Rom ist sein edelstes Werk die durch Rafael's Wand- und Deckengemälde berühmte Villa Farnesina[2]), eins der anmuthigsten Bauwerke dieser Zeit. Zwischen zwei vorspringenden Flügeln ist eine offene Pfeilerhalle eingeschlossen, an deren Gewölbe Rafael die Geschichte von Amor und Psyche malte. Sind die Räume im Innern anmuthig angeordnet und von reizvollen Verhältnissen, so erhält das Aeussere bei sparsamen Mitteln und geringem Material durch eine feine dorische Pilasterstellung eine edle Gliederung, der durch einen Fries von Genien mit Fruchtschnüren auch der Ausdruck des Heitern, Festlichen sich zugesellt. Auch der Palazzo Massimi[3]) mit seiner malerischen Vorhalle und einem anmuthigen Hof ist sein Werk (Fig. 487).

Sodann gehört hierher *Rafael* (1483—1520), der nicht bloss in den architektonischen Hintergründen seiner Fresken sich als bedeutender Baumeister erwies, sondern auch im Palazzo Pandolfini zu Florenz[4]) sich durch ein edles Kunstwerk ebenbürtig den ausführenden Meistern anschloss. Die Rustika-Einfassung der Ecken und die Umrahmung der Fenster mit Pilastern oder Säulen, welche dreieckige oder runde Giebel tragen, tritt an diesem und andern Bauten derselben Zeit zum ersten Mal auf. Auch am Bau von S. Peter war Rafael eine Zeitlang beschäftigt. — Einer der grandiosesten Paläste Roms, der Palazzo Farnese[5]) von *Antonio da Sangallo* dem jüngeren, zeigt in seiner kolossalen Façade eine verwandte Behandlung, die jedoch durch die gedrängte Stellung der Fenster etwas schwerfällig wirkt. Der Haupteingang führt auf ein geräumiges Vestibül mit dorischen Säulen, Tonnengewölbe und Wandnischen, sodann auf einen mächtigen quadratischen Hof mit streng entwickelten Pfeilerhallen, welchen *Michelangelo* sammt dem grossartig wirkenden Kranzgesims der Façade hinzufügte. Ein kleineres Vestibül öffnet sich gegen eine imposante Loggia an der Rückseite, die, in den oberen Geschossen wiederholt, auch dieser Façade eine bedeutende Wirkung giebt. Endlich ist unter die Nachfolger Bramante's *Giulio Romano* zu rechnen, dessen Hauptwerk in Rom, die Villa Madama[6]), noch in schmählichem Verfall deutliche Spuren ihrer ehemaligen Schönheit erkennen lässt. Seit 1526 leitete Giulio die Bauten des Herzogs Gonzaga zu Mantua, unter denen der Palazzo del Te mehr durch seine ausgedehnten Fresken, als wegen seiner etwas strengen und trockenen Architektur hervorragt.

Neben der römischen Schule bewahrt in dieser Epoche fast nur die Schule von Venedig eine selbständige bedeutsame Richtung, die fast ausschliesslich durch die umfassende und glänzende Thätigkeit des Florentiners *Jacopo Tatti,* genannt *Sansovino* (1479—1570) bestimmt wird. Auch er nimmt die strengere Behandlung der antiken Formen an, verbindet damit aber eine kräftigere Gliederung, ein üppigeres Leben der Dekoration, eine freiere, mehr malerische Anordnung, in der sich eine Nachwirkung der dekorativen Pracht der Frührenaissance erkennen lässt. Sein Meisterwerk schuf er 1536 in der Bibliothek von San Marco[7]), mit der es ihm gelang, neben den glanzvollen Monumenten der früheren Epoche wirksam und würdig in die Schranken zu treten. Die Façade ist nur klein, aber durch kräftige Gliederung unten mit dorischen, oben mit ionischen Wandsäulen, zwischen denen sich in beiden Geschossen unten auf Pfeilern, oben auf zierlichen Säulen freie Bogenhallen öffnen, brachte er eine mächtige Wirkung hervor, die durch den reichen plastischen Schmuck in den Bogenzwickeln, den Schlusssteinen und den Friesen sich auf's Höchste steigert und in der Galeriebrüstung des Daches mit aufgesetzten Statuen und Obelisken

[1]) Vgl. *R. Redtenbacher's* Monographie, mit Abbildungen. Fol. Karlsruhe. — [2]) Denkmäler der Kunst Taf. 71 (V.-A. Taf. 41) Fig. 3. — [3]) Ebenda Taf. 71 A (V.-A. Taf. 41 A) Fig. 3. — [4]) Ebenda Taf. 71 (V.-A. Taf. 41) Fig. 4. — [5]) Ebenda Taf. 71 A (V.-A. Taf. 41 A) Fig. 4. — [6]) Ebenda Fig. 5. 6. — [7]) Ebenda Taf. 71 (V.-A. Taf. 41) Fig. 11.

einen lebendigen Abschluss erhält. Auf lange Zeit blieb dies unübertroffene Prachtstück für die venetianische Architektur mustergültig, wie denn nament-



Fig. 488. Pal. Bevilacqua zu Verona.

lich *Vincenzo Scamozzi* später an den seit 1582 erbauten Procurazie nuove die Bibliothek nachahmte. Ein anderer Prachtbau Sansovino's ist Palazzo

Corner vom Jahr 1532, während er später an der Zecca und den Fabbriche nuove der veränderten Bestimmung entsprechend eine derbere schlichtere Behandlung wählte.

Aber auch die anderen Städte Italiens wetteifern in dieser glanzvollen Epoche mit Bauwerken, denen das Gepräge edler Würde und hoher künstlerischer Freiheit aufgedrückt ist. Verona hat seinen *Michele Sanmicheli* (1484—1559), von dessen Begabung der einfach anmuthige Rundbau der Madonna di Campagna, die köstliche Cappella Pellegrini bei S. Bernardino, die Paläste Bevilacqua[1]) (Fig. 488), Canossa und Pompei, sowie die in derbem festungsartigem Charakter durchgeführten Stadtthore P. Nuova, P. Stuppa und P. San Zenone zeugen. In Venedig ist von ihm der machtvolle Pal. Grimani. Ein anderer Veroneser Meister, *Gio. Maria Falconetto* (1458—1534), erbaute in Padua den Pal. Giustiniani mit dem behaglichen Hof und den reizenden Gartenhäusern desselben, sowie mehrere Thore der Stadt. Zugleich entstand dort unter *Andrea Riccio,* genannt *Briosco,* der als Meister dekorativer Plastik berühmt war, 1520 der grandiose Bau von S. Giustina, in welchem das Vielkuppelsystem von S. Antonio (und von S. Marco in Venedig) in die strengen Formen klassischer Bauweise übersetzt und zu bedeutender Raumwirkung entwickelt wird.

Mit dem gewaltigen Geist *Michelangelo Buonarroti's* (1475—1564), der in allen drei Künsten Unvergleichliches schuf und auf lange Zeit fast jede schöpferische Kraft dämonisch beherrschte, tritt ein Wendepunkt in die Geschichte der Architektur. Von mächtigem subjectiven Drange getrieben, sprengte er die Gesetze des architektonischen Schaffens, componirte nur im Grossen, auf gewaltige Gesammtwirkung hin und war wenig um die Gestaltung des Einzelnen bekümmert. Zu seinen früheren Werken gehört die unausgeführt gebliebene Façade für San Lorenzo zu Florenz und die in derselben Kirche 1529 erbaute, überaus fein durchgeführte Grabkapelle der Mediceer, die durch seine Sculpturen eine höhere Bedeutung erhält. In Rom rührt von ihm, ausser den bereits erwähnten Arbeiten am Palazzo Farnese, die Anlage des Kapitols mit seinen Gebäuden, von unvergleichlich malerischem Reiz, die wunderliche und unbedeutende, seiner spätesten Zeit angehörende Porta Pia und vor allen Dingen der Ausbau der Kuppel von S. Peter[2]). Im Jahre 1506 war der Neubau der Kirche in gewaltigen Dimensionen von Bramante begonnen worden. Er sollte in Gestalt eines griechischen Kreuzes, mit grossartiger Kuppel und nach lombardischer Weise halbrund geschlossenen Quer- und Chorarmen sich erheben. Nach Bramante übernahm Rafael den Bau, für den er die Anlage eines ausgedehnten Langhauses entwarf. Bald darauf kam der Bau in Peruzzi's Hände, der auf den vier Ecken kleinere Kuppeln hinzufügte. Endlich im Jahre 1546 übernahm der 72jährige Michelangelo unentgeltlich „zur Ehre Gottes“ die Bauführung, entwarf einen neuen Plan, mit dem er auf die ursprüngliche Bramantische Idee eines griechischen Kreuzes zurückging, und führte in rüstigem Baubetrieb die Chortheile in ihrer äusseren Bekleidung, die gewaltigen vier Hauptpfeiler mit ihren Bögen und darüber den Tambour der Kuppel auf. Für die Kuppel selbst entwarf er ausführliche Pläne und ein grosses Hülfsmodell, nach welchem dann der Riesenbau nach seinem Tode vollendet wurde. Wie er in den Maassen bei 140 Fuss Durchmesser und 405 Fuss Scheitelhöhe über das grosse Florentiner Vorbild Brunellesco's hinausging, so überbot er dasselbe noch weit mehr durch die mustergültige künstlerische Entwicklung und Gliederung. Zunächst gewann er durch die grossen Zwickel einen Uebergang aus dem Viereck in den Kreis, dessen vollendet schöne Rundung er an dem hoch emporgeführten Tambour zur schönsten Wirkung brachte. Durch sechzehn Doppelpilaster gab er diesem Theil eine edle Gliederung, und durch ebenso viele grosse Fenster eine Fülle von Licht, dessen luftige Töne den

1) Denkm. d. Kunst. Taf. 71 A (V.-A. Taf. 41 A) Fig. 8. — 2) Ebenda Taf. 87 (V.-A. Taf. 53) Fig. 1—7.

gewaltigen Bau wunderbar leicht erscheinen lassen. Die Wölbung selbst, ebenfalls klar gegliedert und mit harmonisch wirkenden Mosaiken bedeckt, schwingt

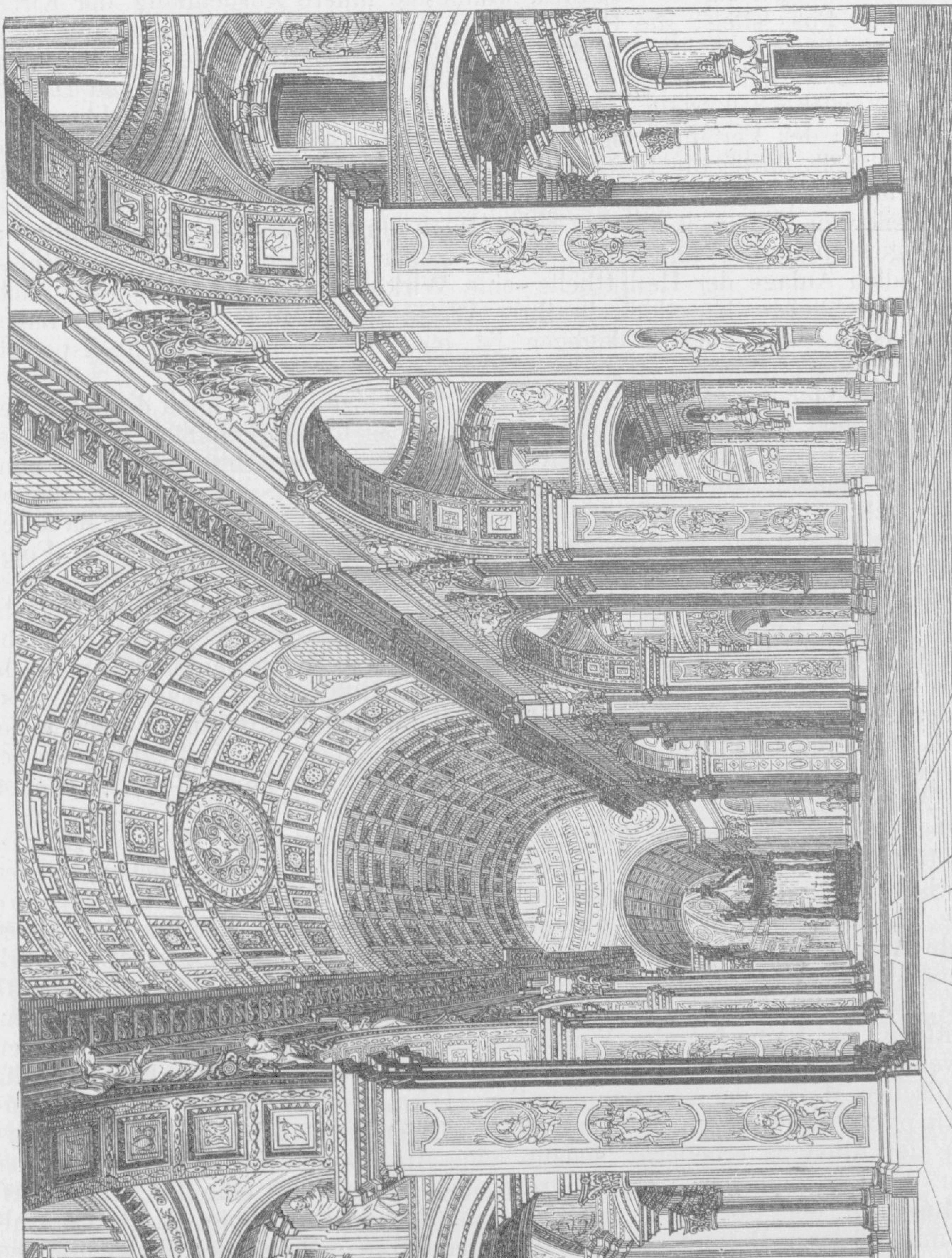


Fig. 489. Inneres der Peterskirche zu Rom.

sich in schlanker Form empor, die sowohl im Innern wie im Aeussern den Eindruck vollendet leichten, mühelosen Schwebens giebt. Nach aussen gliedert ein frei vortretender Säulenkranz den Tambour, über welchem das unvergleichliche

Profil der Kuppel mit schöner Schwingung aufsteigt und in der schlanken Laterne seinen krönenden Abschluss findet. Seit 1605 führte *Carlo Maderna* den Bau weiter, vernichtete aber für die Vorderseite die Wirkung der Kuppel durch die bedeutende Verlängerung des Schiffes, womit die innere Ausdehnung der Kirche zwar auf 600 Fuss stieg, die Harmonie der ursprünglichen Idee aber unwiederbringlich zerstört wurde. Seit 1629 führte *Bernini* den Bau, dem er besonders die prachtvolle Vorhalle anfügte, sodann aber 1667 durch die riesigen Doppelcolonnaden, welche den Platz umfassen, der ganzen Anlage den Abschluss gab. Abgesehen von der Verlängerung des Vorderschiffs, wird die innere Wirkung der Kirche (Fig. 489) durch die barocken Details und die überladene Dekoration nicht wenig beeinträchtigt. Ausserdem können wir das Tonnengewölbe mit dem massenhaften Pfeilerbau technisch nur als einen Rückschritt betrachten. Trotz alledem übt der gewaltige Bau im Innern wegen seiner schönen, weiten Verhältnisse und der edlen Anlage der Haupttheile eine Wirkung aus, die wir zwar nicht eigentlich kirchlich, aber doch in ihrer Weise wahrhaft feierlich und erhaben nennen müssen. Die Façade dagegen ist eine unleidliche kleinlich disponirte Riesendekoration.

Das Beispiel der Peterskirche war für den ganzen Kirchenbau der folgenden Zeit entscheidend. Das dort befolgte System eines tonnengewölbten Langhauses mit massigem Pfeilerbau und einer Kuppel auf dem Kreuzschiff wurde fast ohne Ausnahme adoptirt. Aber auch in anderer Hinsicht war das Schaffen Michelangelo's noch weit verhängnissvoller für die Entwicklung der Architektur, da durch ihn zum ersten Mal das Beispiel einer Willkür gegeben wurde, die in der Folge den Barockstyl hervorbrachte. Indess waren einige der ausgezeichneten unter seinen jüngeren Zeitgenossen ernst und selbständig genug, um sich zwar nicht frei von seinem Einfluss, aber fern von Verirrungen zu erhalten. Eine hohe strenge Auffassung der Antike ist ihnen gemeinsam, und ihre Bauten haben durchweg ein würdiges, bedeutendes Gepräge, aber man fühlt ihnen doch eine gewisse Kälte der Reflexion an, die den Charakter der zweiten Hälfte dieser Epoche bezeichnet. Uebereinstimmend damit waren sie denn auch für die Begründung der Theorie ihrer Kunst thätig, und ihre Lehrbücher bildeten lange Zeit den Kanon für die Architekten.

Der ältere von diesen Meistern ist *Vignola*, eigentlich *Giacomo Barozzi* (1507—1573), dessen Hauptbauten das grossartige, in seiner ursprünglichen, reichen künstlerischen Ausstattung noch wohl erhaltene Schloss Caprarola bei Viterbo und die Kirche del Gesù in Rom sind. Neben ihm war der auch als Maler bekannte Aretiner *Giorgio Vasari* (1512—1574) thätig, als dessen Hauptwerk das Gebäude der Uffizien zu Florenz gilt. Gemeinsam mit Vignola erbaute er auch die prächtige Villa Papst Julius III., vor der Porta del Popolo zu Rom. Der dritte in der Reihe ist der Vicentiner *Andrea Palladio* (1518—1580), dessen Hauptwerke sich in Vicenza und Venedig finden. In Vicenza baute er die majestätischen Hallen der sogenannten Basilika (das Stadthaus) und das Teatro olimpico, in welchem er einen interessanten Versuch machte, das Theatergebäude der Alten zu erneuern; sodann eine Anzahl von Privatpalästen, unter welchen der kraftvoll derbe Pal. Marcantonio Tiene, der edle Pal. Chieregati (jetzt Museum), der überreich dekorirte Pal. Barbarano, sowie die als Centralanlage mit mittlerer Rotunde behandelte Villa Capra („Rotonda") die wichtigsten sind. In Venedig rührt von ihm der unvollendete Hofbau des Klosters der Carità, der jetzigen Kunstakademie, und die Kirchen del Redentore[1]) und S. Giorgio maggiore.

Einer der grössten und originellsten Meister dieser Epoche ist *Galeazzo Alessi* aus Perugia (1500—1572), dessen Wirken hauptsächlich Genua angehört. Hier gestaltete sich im Laufe des 16. Jahrhunderts, begünstigt durch eine reiche,

[1]) Denkm. d. Kunst Taf. 71 (V.-A. Taf. 41) Fig. 8 u. 9.

prachtliebende Aristokratie, ein Palaststyl, welcher wieder durch selbständige Ausbildung eines bisher weniger beachteten Elementes zu neuen grossartigen Wirkungen gelangte[1]. Seine ästhetischen Bedingungen ergaben sich aus der örtlichen Beschaffenheit der Lage. Die Enge der genuesischen Strassen liess die Rücksicht auf die Façadenbildung als eine untergeordnete erscheinen und in dieser Hinsicht verzichteten die genuesischen Meister auf edlere Formen und Verhältnisse. Die Beschränkung des Raums und das stark ansteigende Terrain gestatteten zumeist ebenso wenig bedeutende Hofanlagen, und so verfiel man darauf, eine imposantere Wirkung in der glänzenden Ausbildung des Vestibüls und der Treppe zu suchen. Beide waren bisher zwar würdig, aber mässig angelegt worden, letztere gewöhnlich rechts oder links vom Eingang in einer Ecke des Hofes einfach aufsteigend. In Genua machte man aus dem Vestibül eine weite und hohe

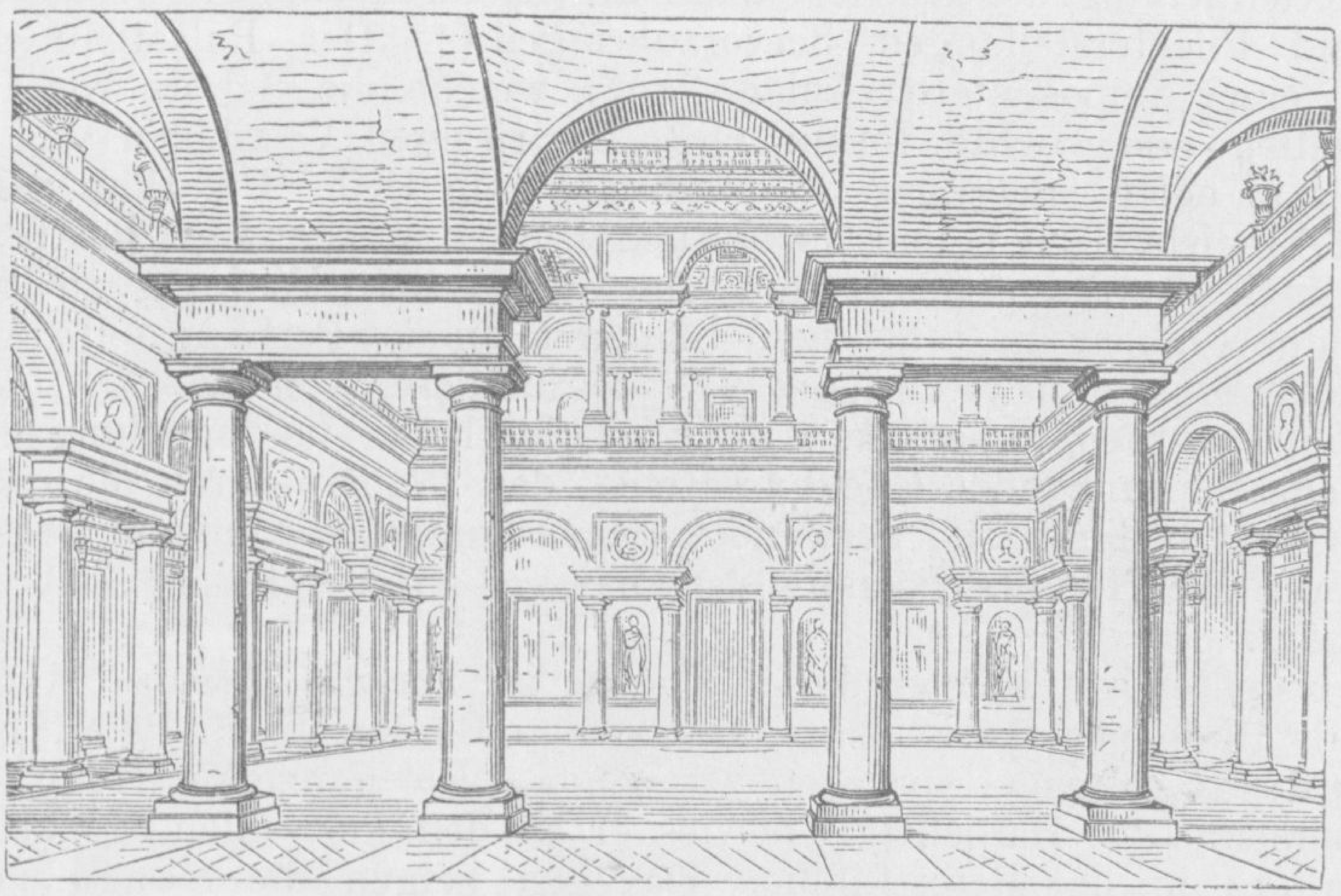


Fig. 490. Hof von Pal. Sauli in Genua.

Halle, deren Gewölbe oft von freistehenden Säulen getragen wird. Den Aufgang der Treppe verband man damit, legte ihn meist in die Hauptaxe, liess sie sodann in zwei Armen, die auf einfachen oder gekuppelten Säulen ruhen, hinaufführen und schloss diese imposante Perspektive oft mit einer dekorirten Brunnennische ab. Nach 1550 wurde von *Rocco Pennone* der Palazzo ducale erbaut, dessen Treppe als eins der frühesten Werke dieser Art gilt. Die edelste Ausbildung erhielt dieser Styl durch Galeazzo, der im Palazzo Spinola und noch mehr in dem jetzt verwüsteten Palazzo Sauli[2] vollendete Beispiele grossartiger Raumwirkung hinstellte (Fig. 490). Im Kirchenbau verdient seine prächtige S. Maria da Carignano zu Genua schon deswegen vorzügliche Beachtung, weil hier eine schön und consequent durchgeführte Nachbildung von S. Peter, wie Michelangelo ihn entworfen, erhalten ist.

[1] Vgl. *Reinhardt*, Palastarchitektur von Genua. Berlin. Fol. — [2] Ebenda Fig. 7.

Dritte Epoche: Barockstyl.

(1600—1800.)

Hatte das 16. Jahrhundert in seinen künstlerischen Schöpfungen den Charakter edler Ruhe und maassvoller Schönheit bewahrt, so begann das 17. Jahrhundert mit einer Entfesselung der subjectiven Willkür, mit einer gewaltsamen Uebertreibung der Formen, die den leidenschaftlichen, zügellosen, üppigen Sinn dieser Zeit genugsam bekundet. Was die früheren Epochen hervorgebracht, erschien jetzt nicht mehr genügend. Man verlangte nach gewaltigeren Massen, reicherem Detail, wirksamerer Gliederung und malerischen Effekten. Diese wusste man durch kolossale Anlagen, überraschende perspektivische Kunstgriffe, Vervielfachung der Glieder, namentlich durch Häufung von dekorativen Säulen- und Pilasterstellungen hervorzubringen[1]). Der Palastbau griff jene Grundzüge einer imposanteren Anlage auf, welche die Schule von Genua angegeben hatte, und suchte fortan mehr in riesigen Vestibülen und Treppenhäusern, als in edler, mässiger Durchführung sein Heil. Die Höfe wurden vernachlässigt, meistens zu einem nüchternen Pfeilerbau herabgedrückt, dem nur bisweilen durch eine kolossale Loggia eine effektvollere Wirkung zu Theil wird. Eine Ausnahme bilden die prächtigen Säulenhallen des Palazzo Borghese zu Rom, welche im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts von *Martino Lunghi* dem Aeltern erbaut wurden; aber auch hier ist durch die Verdoppelung der Säulen ein überwiegend prunkvoller Effekt erstrebt, der freilich durch die grossartigen Verhältnisse mit bedingt ist. Verwandte Behandlung und ähnliche Grossartigkeit zeigt der herrliche Hof des Palastes der Brera zu Mailand, seit 1618 von *Richini* erbaut.

Der bedeutendste Meister dieser Epoche ist *Lorenzo Bernini* (1589—1660), der auch als Bildhauer thätig war. Von seinen Bauten an S. Peter, namentlich der imposanten Colonnade, sprachen wir schon. Die ganze Verirrung, den dekorativen Wahnsinn des Barockstyls bewies er an dem kolossalen Bronzetabernakel des Hauptaltars in der Peterskirche. Dagegen zeigen die Scala regia des Vatikans, sowie die gewundene Treppe im Palazzo Barberini sein Talent für grossartige, malerisch wirksame Anlagen.

Sein Nebenbuhler *Francesco Borromini* (1599—1667) suchte durch gewaltsame Verschnörkelung und wilde Uebertreibung seinen Gegner zu überbieten. Bei ihm verschwindet die gerade Linie fast ganz aus der Baukunst, die Grundrisse werden aus einwärts und auswärts geschwungenen Curven zusammengesetzt wie an der Kirche der Sapienza und an S. Agnese auf der Piazza Navona zu Rom, und selbst die Giebel, die Fensterbekrönungen, die Gesimse werden unterbrochen, so dass jede strengere Composition aufhört und alles wie im Taumel durch einander zu schwanken scheint.

Wo noch ein Anschliessen an ältere Muster stattfindet, wird dagegen noch manches bedeutende, würdigere Werk aufgeführt, wenn auch die Richtung auf prunkvolle malerische Wirkung nicht zu verkennen ist. So bietet der Pal. Pesaro zu Venedig (Fig. 491) ein glänzendes Beispiel der Nachwirkung von Sansovino's Bibliothek; so bildet der Palast der Universität zu Genua den dortigen Hallen- und Treppenbau zur denkbar höchsten Grandiosität der Anlage aus.

Im 18. Jahrhundert kam man von der Ueberschwänglichkeit der früheren Zeit zurück und suchte in einfacherer Behandlung, im Wiederanknüpfen an Palladio und Vignola eine neue klassische Richtung anzubahnen. Aber obwohl manches tüchtige Werk errichtet wurde, ging doch die schöpferische Kraft immer

[1]) Vgl. das treffliche Werk von *C. Gurlitt,* Geschichte des Barockstyles, des Rococo und des Classicismus. Stuttgart 1886. 8.

entschiedener auf die Neige, und eine stärkere Nüchternheit und Kälte bestätigt den Mangel eines frischen, lebensfähigen Prinzips. Die Hauptsache sind in dieser Zeit die kolossalen Fürstenresidenzen, in welchen sich der moderne Despotismus

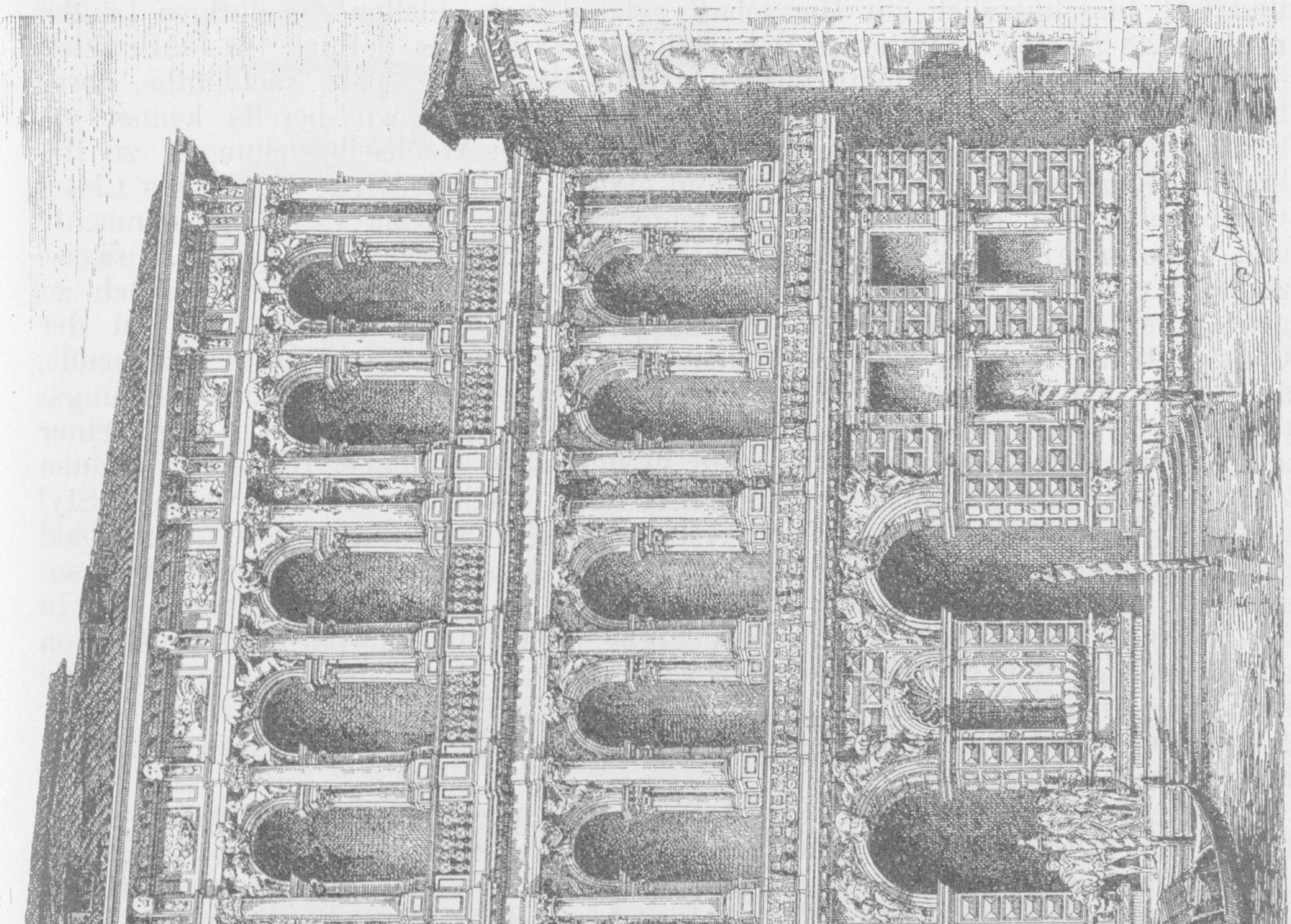


Fig. 491. Pal. Pesaro zu Venedig.

grandios, aber auch mit aller Willkürlichkeit ausprägt. Vielleicht ist kein Beispiel geeigneter, einen Begriff von diesen riesigen Bauten zu geben, als das von *Luigi Vanvitelli* erbaute Lustschloss Caserta bei Neapel mit seiner ungeheuren dreistöckigen Anlage, dem imposanten Treppenhause, dem Park sammt seinem Aquädukt und grossartigen Wasserkünsten.

B. In den übrigen Ländern[1]).

Während in Italien die Renaissance mit siegreicher Gewalt durchgedrungen und fast ausschliesslich zur Herrschaft gelangt war, hielten die übrigen Länder noch lange an den Traditionen der Gothik fest, und bis tief ins 16. Jahrhundert erlebte diese letzte Architekturform des Mittelalters jene späte Nachblüthe, deren theils nüchterne, theils dekorativ überladene Richtung wir bereits kennen gelernt haben. Nun dringt aber durch die vielfachen Wechselbeziehungen zu Italien die Renaissance allmählich ein und erzeugt eine Zeitlang ein wahres Chaos von Formen, da man von der tief eingewurzelten Gothik nicht lassen mochte und in wunderlicher Vermischung ihre Details mit denen der neuen Bauweise zugleich verwendete. Und selbst wo man die antiken Glieder ausschliesslich zu gebrauchen begann, liess man im Aufbau, in der Gesammtfassung, in der Construktion oft noch die gothischen Prinzipien walten. Manches anziehende, aber auch manches wunderliche Werk entsprang diesem seltsamen Gährungsprozess. Erst mit dem 17. Jahrhundert wurde der italienische Styl allgemeiner zur Geltung gebracht, aber nicht mehr in der edlen strengen Weise der goldnen Zeit, sondern in dem theils kalt regelrechten, theils barock überladenen Styl der späteren Epoche. Unter der Herrschaft dieser Prinzipien erlosch denn bald jeder selbständig nationale Hauch in der Architektur des Abendlandes, und sogar bis in die fernen Gebiete des Ostens und des äussersten Westens, bis in die Regionen der anderen Hemisphäre drangen mit der europäischen Civilisation die Bauvorschriften des Vignola, Serlio und Palladio, so dass die neuerstandene römische Architektur noch einmal und zwar viel umfassender, als bei der ersten römischen Weltherrschaft, ihren Eroberungszug über die ganze civilisirte Erde machte.

In **Frankreich**[2]) wurde die Renaissance durch italienische Künstler eingeführt, namentlich durch den von Louis XII. berufenen *Fra Giocondo*. Dennoch reagirte die mittelalterliche Bauweise gegen den neuen Styl, der sich oft mit seinen zierlichen Details einer in Anlage, Construktion und Gliederung noch völlig gothischen Architektur fügen muss. Eins der originellsten Beispiele dieser Stylverschmelzung ist die 1542 begonnene Kirche S. Eustache zu Paris, eins der reichsten und geschmackvollsten der Chor von S. Pierre in Caen (Fig. 492). Aber auch im Schlossbau bekunden die hohen Dächer, die zahlreichen Erker und Thürme, der Wald von hohen Giebeln und phantastisch ausgebildeten Schornsteinen die Vorliebe für die malerisch bunte Compositionsweise des Mittelalters, die freilich jetzt zu einer um so wunderlicheren Mischform sich umgestaltete, als die aufgezwungenen Details klassischer Architektur mit diesem Style einen schneidenden Widerspruch bilden. Das Hauptbeispiel dieser bizarren Bauart ist das 1523 durch *Pierre Nepveu,* genannt *Trinqueau,* begonnene Schloss zu Chambord[3]). An kleineren Bauten, wie an dem unfern Tours gelegenen Schloss von Chenonceau (Fig. 493) und dem Schloss von Azay-le-rideau entfaltet dieser Mischstyl oft eine überaus anmuthige malerische Wirkung. Etwas strenger in der Composition, dabei im Einzelnen von eleganter Behandlung, ist das für Franz I. erbaute Schloss von Blois; originell und von lebendiger Wirkung die sogenannte „maison de François I.“, welche neuerdings nach Paris versetzt worden ist. Hieher gehört auch das Schloss von Fontainebleau, unregelmässig in der Anlage und mit Benutzung älterer Theile ausgeführt, mehr durch die bedeutende Ausdehnung und den reichen malerischen Schmuck des Innern als durch edle architektonische Ausbildung bemerkenswerth[4]).

1) Denkm. der Kunst Taf. 87 A, 91 A (V.-A. Taf. 53 A). — 2) Vgl. *W. Lübke,* Gesch. der französischen Renaissance. 2. Aufl. Stuttgart 1885. Dazu *Palustre,* la Renaissance en France. Paris. Fol. — 3) Denkm. der Kunst Taf. 87 A (V.-A. Taf. 53 A) Fig. 1. — 4) Ebenda Fig. 3.

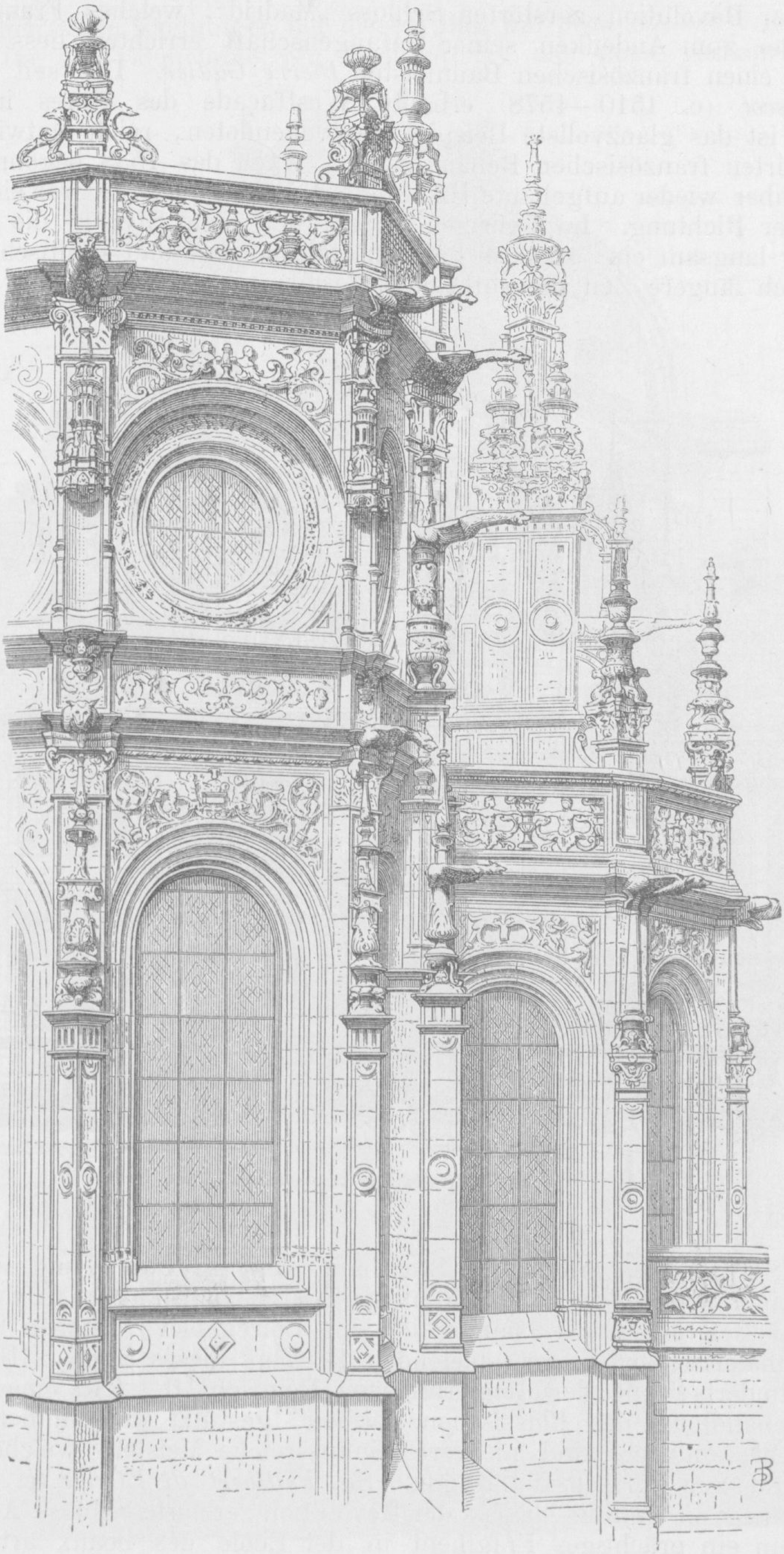


Fig. 492. Chor von S. Pierre in Caen.

Indess fand doch im Laufe des Jahrhunderts ein Umschwung zu Gunsten einer ruhigeren Anlage und strengeren Compositionsweise statt; so bereits an

dem in der Revolution zerstörten Schloss „Madrid“, welches Franz I. im Bois de Boulogne zum Andenken seiner Gefangenschaft errichten liess. Auch hier finden wir einen französischen Baumeister *Pierre Gadier*. Die seit 1541 durch *Pierre Lescot* (c. 1510—1578) erbaute Westfaçade des Hofes im Louvre (Fig. 494) ist das glanzvollste Beispiel der vollendeten, reich entwickelten und edel dekorirten französischen Renaissance[1]). Auch das 1533 begonnene, jüngst zerstörte, aber wieder aufgebaute Hôtel de Ville zu Paris war ein glänzendes Werk dieser Richtung. Im Uebrigen dringt der neue Styl in die bürgerlichen Kreise nur langsam ein, so dass bei den Rathhäusern und städtischen Wohngebäuden noch längere Zeit die gothischen Formen sich mit denen der Renaissance

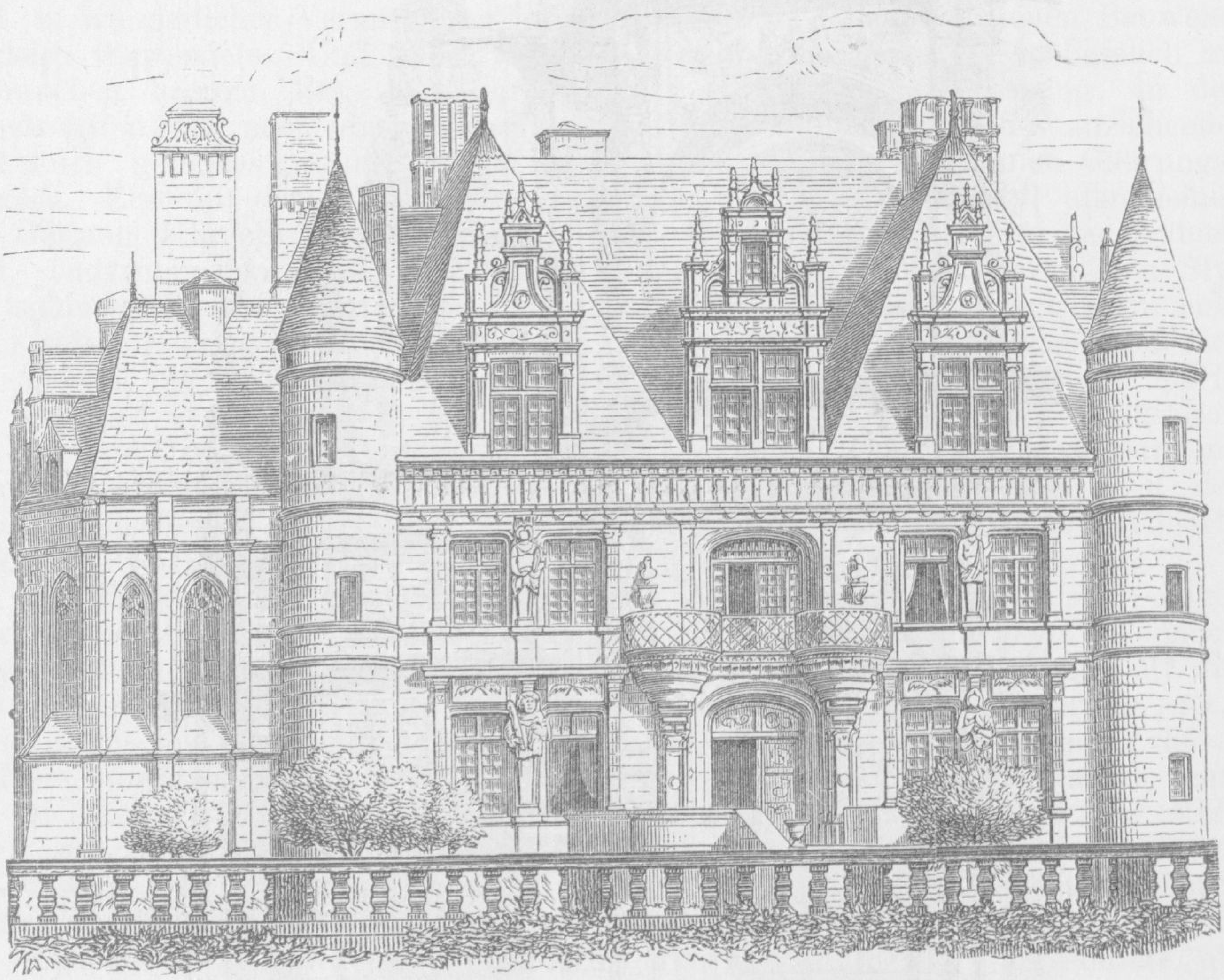


Fig. 493. Schloss Chenonceau.

mischen. So in dem prächtigen Stadthaus von Orléans und nicht minder in dem kleineren, aber noch reicher ausgebildeten zu Beaugency. Auch zahlreiche Schlösser des Adels, namentlich im Loiregebiet, erheben sich in den zwanglos malerischen, heiter spielenden Formen dieses Styles. Um die Mitte des Jahrhunderts, mit der Regierungszeit Heinrichs II., tritt eine mehr schulmässige Behandlung der klassischen Formen, gestützt auf Studien in Italien, in ihr Recht, und es sind mehrere einflussreiche Meister, welche diese Auffassung bald zur Herrschaft bringen. So *Philibert de l'Orme* (c. 1515—1570), der für Diana von Poitiers das in der Revolution zerstörte Schloss Anet erbaute, von welchem ein prächtiges Fragment in der Ecole des beaux arts zu Paris aufgestellt ist. Noch grossartiger ist sein Plan für die seit 1564 begonnenen Tuilerien, an welchen übrigens gewisse barocke Elemente bereits zur Erschei-

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 87 A (V.-A. Taf. 53 A) Fig. 2.

nung gelangen. Sein Nachfolger bei diesem Bau war *Jean Bullant* (c. 1515—1578), der vorher für den Connetable von Montmorency das noch vorhandene Schloss

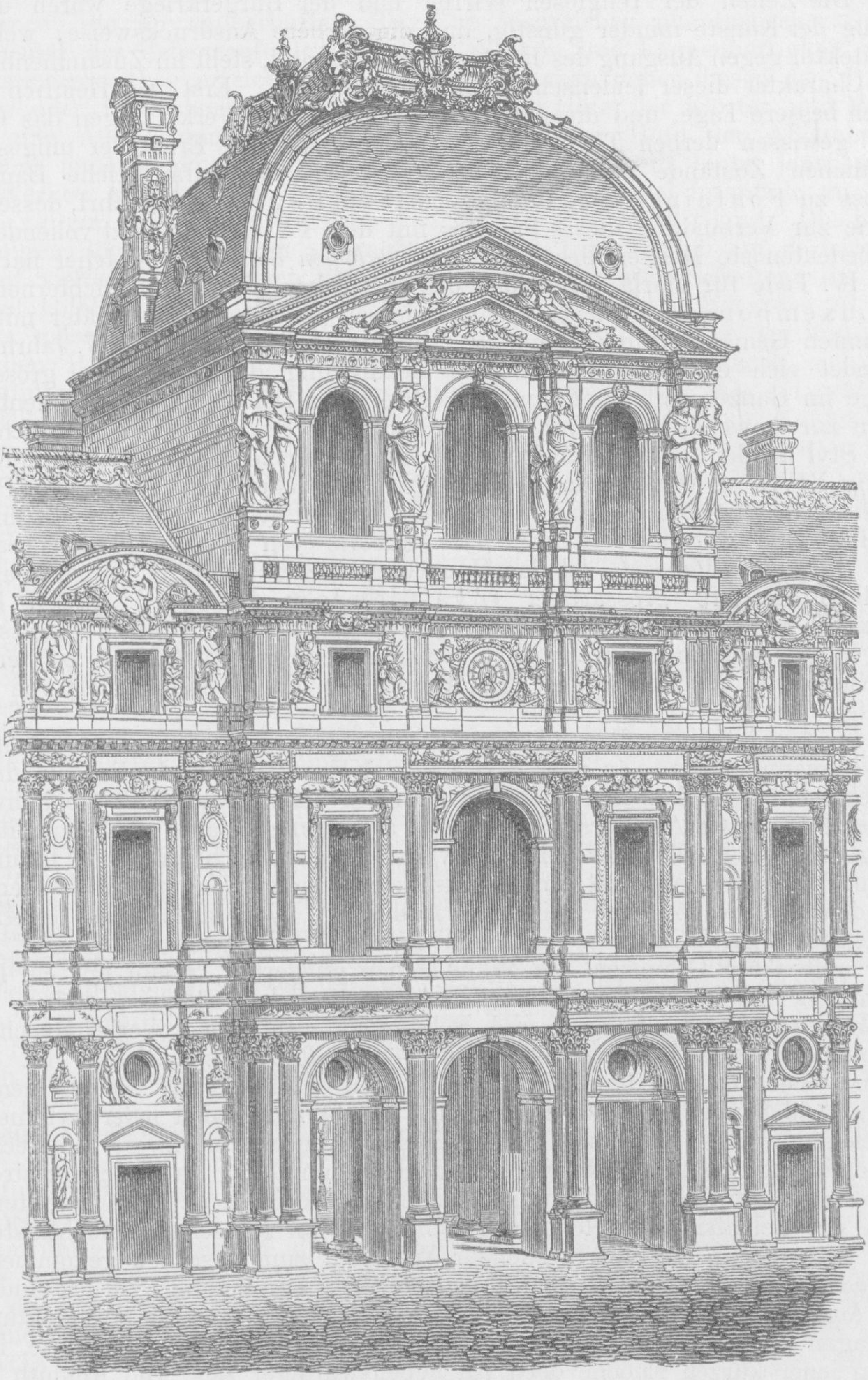


Fig. 494. Von der Hoffaçade des Louvre zu Paris.

Ecouen errichtet hatte. Auch der mehr durch seine Stiche und Aufnahmen als durch eigene Schöpfungen bemerkenswerthe *Jacques Androuet du Cerceau* ist

hier besonders wegen seines trefflichen Werkes über die berühmtesten Schlösser Frankreichs zu nennen.

Die Zeiten der religiösen Wirren und der Bürgerkriege waren der Entfaltung der Künste minder günstig, und die derbere Ausdrucksweise, welche die Architektur gegen Ausgang des Jahrhunderts annimmt, steht im Zusammenhang mit dem Charakter dieser leidenschaftlich bewegten Zeit. Erst mit Heinrich IV. beginnen bessere Tage, und die unter ihm entstandenen Werke tragen das Gepräge einer gewissen derben Tüchtigkeit, welcher man den Ernst der umgestalteten öffentlichen Zustände anmerkt. Unter ihm wurden umfangreiche Bauten am Schloss zu Fontainebleau und besonders am Louvre ausgeführt, dessen lange Galerie zur Verbindung dieses Palastes mit den Tuilerien jetzt vollendet ward. Der bedeutendste Meister dieser Zeit war *Salomon de Brosse,* welcher nach Heinrichs IV. Tode für Maria von Medici den stattlichen aber etwas nüchternen Palast des Luxembourg in Paris erbaute, dessen Galerie Rubens später mit einem berühmten Gemäldecyklus schmückte. Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts verbindet sich eine gewisse trockene Behandlung der Formen bei grossartiger Anlage im Ganzen mit einer üppig übertriebenen Dekoration, die namentlich im Innern zur Anwendung kommt. Dieser prahlerische und doch innerlich nüchterne Styl ist der getreue Ausdruck der Regierungszeit und des Charakters von Ludwig XIV.; so wenig man diesem eitlen Monarchen mit Recht das Prädikat des Grossen zugestehen kann, so wenig lebt in seinen Bauten trotz ihrer Kolossalität eine wahrhafte Grösse. Das Schloss von Versailles, erbaut von *Jules Hardouin Mansart,* ist das Hauptwerk dieser Richtung. Bedeutsamer ist desselben Meisters grossartiger Invalidendom in Paris, dessen Kuppel, namentlich im Aeusseren, einen glücklichen, elegant gezeichneten Umriss bietet. Nicht minder ansehnlich, wenn auch weniger gelungen im Aufbau, ist der mächtige Kuppelbau des Pantheon (Ste. Geneviève), im 18. Jahrhundert von *Soufflot* errichtet.

In der letzten selbständigen Aeusserung des französischen Baugeistes, dem sogenannten Rococo oder Styl Louis' XV., der vornehmlich in der zierlich reichen Innendekoration manches Graziöse leistet, ist zwar die individuelle Phantasie bis auf's Aeusserste in Willkür aufgegangen, aber zugleich mit einem unleugbaren Geschick und einer gewissen phantastisch pikanten Laune verbunden. Der Rococostyl ist, im Gegensatz zum pompösen, gravitätischen, derb überladenen Barocco, die spielende Auflösung aller strengeren Gesetze der Architektur. An Stelle der kräftigen Pilaster- und Säulenordnungen, welche früher mit ihren Gesimsen die Wandflächen gliederten, bleibt nur ein leichtes geschnitztes und vergoldetes Rahmenwerk von zierlichen Stäben bestehen, welche sich mit bizarren Windungen und Schnörkeln verästeln, allerlei Muschelwerk aufnehmen, luftige Blumenranken mit Vögeln dazu gesellen und mit diesem phantastischen Gewebe die Wände und Decken einfassen und überspinnen. Um den Muthwillen auf's Höchste zu treiben, weicht man dabei jeder Symmetrie in der Zeichnung aus und sucht vielmehr den Hauptreiz darin, so unberechenbar wie möglich die einzelnen Motive an einander zu reihen. In diesen geistreichen, kecken, graziösen, jeden Ernst ausschliessenden Gebilden ist der Charakter jener Epoche des Leichtsinns, welcher das Leben nur im Rausch des flüchtigsten Genusses gelten liess, mit überraschender Wahrheit zum Ausdruck gekommen. Die Zeit Ludwigs XVI. lenkt zu einer ernstvolleren Behandlung zurück und sucht durch Aufnahme eines strengeren Studiums der Antike für die Architektur neue Grundlagen zu gewinnen. Nicht frei von einem Anfluge von Pedanterie, ist den Werken jener kurzen Epoche doch ein liebenswürdiger Zug von Anmuth eigen, der indess bald darauf in der napoleonischen Epoche (Styl des Empire) zu steifem Schablonenthum, zu äusserlich prahlerischer, innerlich nüchterner Grandezza sich umwandelt.

Weit üppiger gestaltet sich der neue Styl in **Spanien**, wo er ebenfalls gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts zuerst in völlig dekorativer Weise auf-

taucht. Aber er verbindet sich hier auf's Lebendigste mit den ohnehin schon glänzend reichen Detailformen aller früheren Style der Halbinsel, vorzüglich des maurischen und gothischen. Aus diesen Elementen erblüht hier eine Frührenaissance, die an zauberhaftem Reiz, an siegreicher phantastischer Gewalt, an Intensität des Lebensgefühles bei aller Willkür und Launenhaftigkeit wahrhaft Staunenswerthes erreicht. Mit Recht nennt man daher diesen den Plateresken oder Goldschmiedstyl. Namentlich die Höfe der Klöster und Paläste zeigen eine Ausstattung, welche dem Schmuck der Höfe der Alhambra an Reichthum nahe kommt, freilich an Feinheit und Anmuth hinter jenen maurischen Werken zurückbleibt. So ist der Hof im Palast del Infantado zu Guadalaxara ein prunkendes Gemisch von denkbar höchstem Glanz. Die breiten kielförmigen Bögen mit ihren gezackten Säumen ruhen unten auf dorisirenden, oben auf vielfach gewundenen Säulen mit bunt dekorirten Schäften, die obendrein mit gothischen Zwergfialen bekrönt sind. — Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts mässigt und mildert sich dieser Styl, indem er zwar den ihm eigenthümlichen Reichthum der Dekoration beibehält, aber im Ganzen sich mehr den Hauptformen der italienischen Renaissance fügen lernt. Als ein prächtiges Beispiel dieser edleren Phantastik nennen wir die Kapelle der neuen Könige in der Kathedrale von Toledo[1]), welche 1546 vollendet wurde. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unter Philipp II. gelangt der strengere klassische Styl zur Geltung, der jedoch hier, gewiss nicht ohne tiefere Begründung, eine düstere Massenhaftigkeit, eine schwerfällige Grandezza annimmt. Als das Hauptwerk dieser Richtung ist das von 1563—84 erbaute Kloster des Escurial zu nennen. In Portugal[2]) glänzt als das höchste Prachtstück der Frührenaissance das Kloster zu Belem.

Die **Niederlande**[3]) haben anfangs einen zierlichen Dekorationsstyl, in welchem sich gothische Motive mit klassischen oft anmuthig mischen, wie an der 1538 vollendeten Kirche St. Jacques zu Lüttich. Später dringt auch hier die strengere Renaissance ein, wie sie das Rathhaus zu Antwerpen vom Jahr 1560, die neueren Theile des Rathhauses zu Gent (seit 1595), das prächtig geschmückte giebelreiche Stadthaus zu Leiden, 1599 vollendet, ferner die von *Rubens* erbaute Kirche St. Charles zu Antwerpen vom Jahr 1614, und noch entschiedener, wenngleich etwas nüchtern, das um die Mitte des 17. Jahrhunderts von *Jacob van Campen* erbaute Rathhaus zu Amsterdam zeigen.

Der schon stark barocke Styl der Niederlande mit seinen Backsteinmauern, die durch hohe phantastisch geschwungene Giebel und ähnlich behandelte Dacherker bekrönt werden, verbreitet sich durch die nordöstlichen Küsten Deutschlands, besonders aber nach **Dänemark**[4]). Hier ist es die Regierungszeit des trefflichen Christian IV. (1593—1648), welche eine Reihe von stattlichen Gebäuden in jenem derben und malerischen Styl hervorbringt. Das Hauptwerk ist das Schloss Fredericksborg, zwischen 1560 und 1570 erbaut, einige Meilen nördlich von Kopenhagen gelegen, neuerdings nach einem verderblichen Brande wieder aufgebaut. Die hohen Giebel, die zahlreichen Thürme, die polygonen Erker sind Elemente, welche aus dem Mittelalter in diesen Styl hinübergetragen wurden. Aehnlich, nur kleiner ist das Schloss Rosenberg zu Kopenhagen, 1604 durch Christian IV. erbaut; sodann das bedeutende Schloss Kronburg bei Helsingör, von c. 1574, ausnahmsweise ganz in Quadern errichtet, während bei den übrigen Gebäuden dieses nordischen Styles nur die architektonischen Glieder aus Haustein, die Masse in Backstein ausgeführt ist. Weiter gehören hieher das Schloss Nyekjöbing auf der Insel Falster, besonders aber die stattliche und opulent ausgeführte Börse zu Kopenhagen. Das königliche Schloss Christiansburg daselbst ist in den conventionellen Formen des 18. Jahrhunderts ohne besondere Eigenthümlichkeit erbaut.

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 87 A (V.-A. Taf. 53 A). — [2]) *A. Haupt*, Ren. in Portugal. Frkf. 1890. — [3]) Vgl. *Ewerbeck*, Renaiss. in d. Niederl. Leipzig. Fol. u. *Galland*, holländ. Renaiss. Frkf. 1890. — [4]) *L. de Thurah*, den Danske Vitruvius. Kopenhagen. 2 Bde. Fol.

Ganz spät wird **England** für den neuen Styl erobert, da hier die Ueberlieferung der Gothik fast ununterbrochen fortbesteht. Während man in andern Ländern die zierliche Frührenaissance aufnahm, erlebte der gothische Styl jene überschwänglich reiche Nachblüthe, die in der Kapelle Heinrichs VII. zu Westminster ihr unübertroffenes Prunkstück hervorgebracht hat. Die italienische Renaissance wird zwar schon 1518 durch *Pietro Torrigiano* am Grabmal Heinrichs VII. in Westminster eingeführt, findet aber zunächst nur an ähnlichen kleineren Werken Nachahmung. Um 1544 wird ein andrer italienischer Architekt, *Johann von Padua*, erwähnt, und kurz darauf ist *Girolamo da Trevigi* mit Bauten beschäftigt. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bildet sich der schwerfällige, aber prunkreiche „Elisabethstyl", in welchem eine Anzahl bedeutender Paläste ausgeführt ist. Als namhafter Meister dieser Epoche wird *John Thorpe* hervorgehoben. Gegen 1620 bringt dann *Inigo Jones* im Palast von Whitehall und andern Bauten die strengen Regeln Palladio's zur Anwendung, und *Christopher Wren* stellt von 1675 bis 1710 im Neubau der Paulskirche zu London ein grossartiges Beispiel dieser Richtung hin.

Nach **Deutschland**[1]), wo der gothische Styl ebenfalls bis tief ins 16. Jahrhundert seine Herrschaft bewahrte, drang zuerst die Renaissance durch die Verbindung der oberdeutschen Handelsstädte Augsburg und Nürnberg mit Oberitalien, namentlich mit Venedig. Künstler wie Dürer, Burgkmaier, Herm. Vischer u. A. wanderten über die Alpen und trugen die Kenntniss der neuen Formenwelt zurück in die Heimath. Zuerst sind es daher Werke der Malerei und Sculptur, des Holzschnitts und Kupferstichs, in welchen die spielenden Formen der Frührenaissance bei uns zur Verwendung kommen. Eins der wichtigsten Beispiele solcher Uebertragung, die indess durchweg noch eine starke Mischung mit spätgothischen Elementen aufweist, ist Peter Vischer's Sebaldusgrab. Die Architektur geht anfangs schüchtern und versuchsweise, meist nur in kleineren Werken auf den neuen Styl ein. Bis in den Ausgang der zwanziger Jahre lassen sich solche vereinzelte Anläufe an verschiedenen Punkten des deutschen Gebietes nachweisen, aber nirgends eine grössere Composition im neuen Style. Auch sind es offenbar mehrfach Italiener, die man zu solchen Schöpfungen herbeiruft. So an der Jagellonischen Kapelle am Dom zu Krakau (1520), so am Portal der Salvatorkapelle zu Wien (1515), so am Arsenal zu Wiener-Neustadt (1524). Zuerst ist es das deutsche Fürstenthum, in welchem sich die Verhältnisse der neuen Zeit am klarsten verkörpern und das demgemäss in prächtigen Schlossbauten die Renaissance zur Geltung bringt. Aber auch hierbei werden mehrfach italienische Künstler verwendet. So an den eleganten Säulenhallen des Belvedere zu Prag, seit 1536; so um dieselbe Zeit an der Residenz zu Landshut mit ihrem reichen malerischen und plastischen Schmuck, so selbst noch 1547 am Piastenschloss zu Brieg mit dem üppig dekorirten Portalbau. Daneben werden auch wohl Niederländer berufen, wie am Schloss zu Liegnitz (1533) und dem prächtigen Lettner der Kapitolskirche zu Köln (1524). Nicht minder ist das Schloss des Fürsten Porzia zu Spital in Kärnthen ein Werk ausländischer, und zwar oberitalienischer Künstler. Seit 1530 aber treten auch deutsche Meister mit bedeutenderen Arbeiten im neuen Styl auf, unter deren Händen derselbe bald eine ausgeprägte nationale Eigenart gewinnt. In der malerischen Anlage der Bauten, den hohen Dächern und Giebeln, den Erkern und Dacherkern, den zahlreichen Thürmen, die grossentheils als Treppenhäuser für die Wendelstiegen dienen, wirkt die heimische Ueberlieferung des Mittelalters nach, und selbst in der Construktion der Decken spielen die spätgothischen Formen eine grosse Rolle. Dies architektonische Gerüst wird nun mit den

[1]) Vgl. *W. Lübke,* Geschichte der Renaissance in Deutschland. Stuttgart. 2. Auflage 1882. Dazu *Ortwein's* Deutsche Renaissance. Leipzig Fol., und dess. Verfass. Oesterreichische Renaissance. — *Fritsch*, Deutsche Renaissance. Berlin. Fol. — *L. Bauer*, Münchener Renaissance. München. Fol.

leichten dekorativen Formen oberitalienischer Frührenaissance bekleidet, wobei ebenfalls gothische Motive sich vielfach einmischen. Dieser zwanglos naive Styl herrscht bis in den Ausgang der sechziger Jahre, zuletzt bisweilen durch die ersten Vorboten des beginnenden Barocco modificirt.

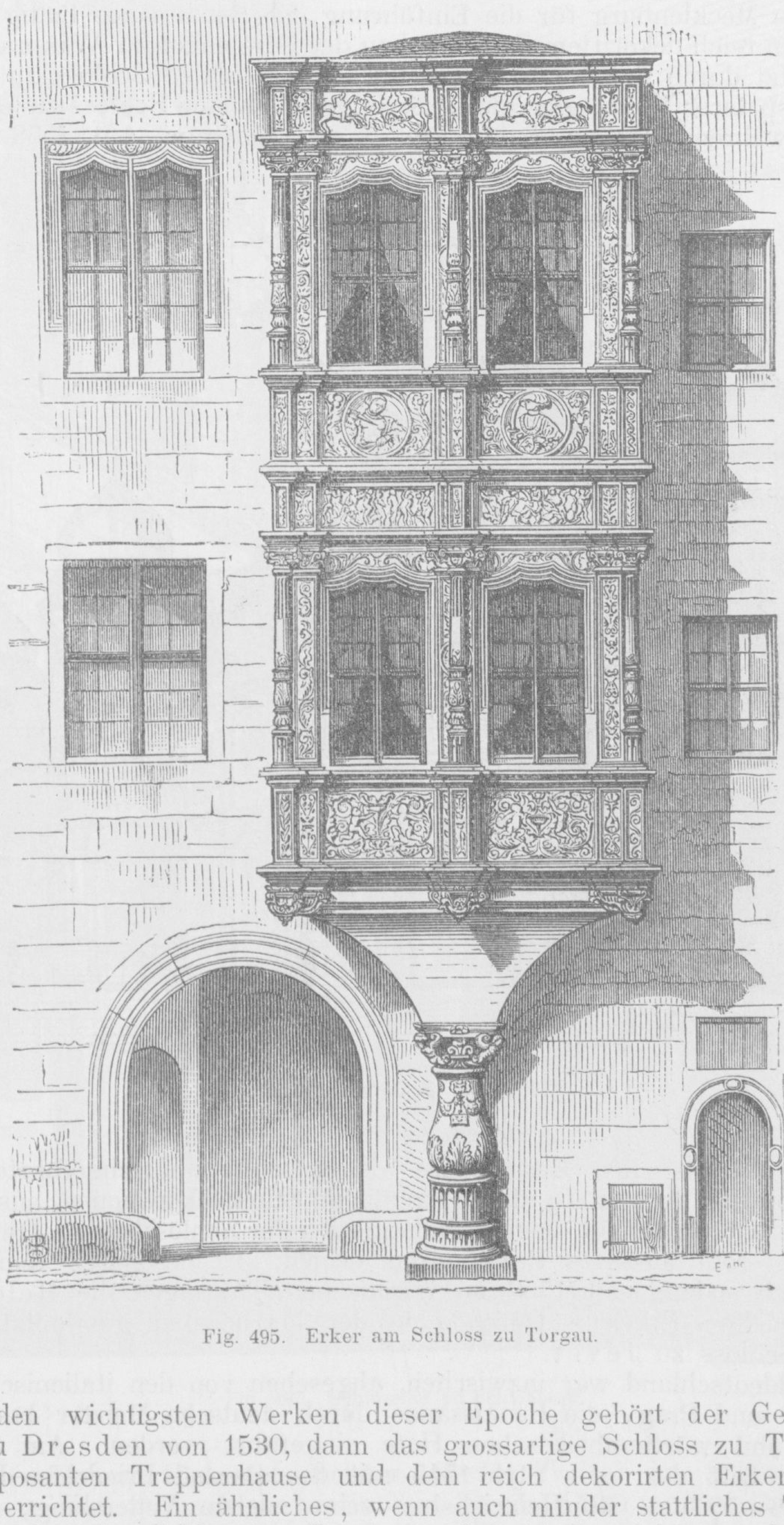


Fig. 495. Erker am Schloss zu Torgau.

Zu den wichtigsten Werken dieser Epoche gehört der Georgsbau am Schlosse zu Dresden von 1530, dann das grossartige Schloss zu Torgau mit seinem imposanten Treppenhause und dem reich dekorirten Erker (Fig. 495), seit 1532 errichtet. Ein ähnliches, wenn auch minder stattliches Treppenhaus von 1533 besitzt das Schloss zu Dessau. Seit 1547 errichtete sodann Kurfürst

Moritz durch *Caspar Voigt von Wierandt* den Schlosshof zu Dresden mit seiner Loggia und den vier reichen Wendeltreppen, ehemals gleich so vielen deutschen Renaissancebauten noch durch vollständigen Freskenschmuck belebt. Das Portal der Schlosskapelle von 1555, eins der feinsten Meisterwerke unsrer Renaissance, wurde neuerdings abgetragen, aber kürzlich wieder aufgebaut. Weiter im Norden ist besonders Mecklenburg für die Einführung der Renaissance thätig; seit 1553 erhebt sich in reich dekorirtem Backsteinbau der Fürstenhof zu Wismar, welchem 1555 das jetzt durch den Neubau wesentlich umgestaltete Schloss zu Schwerin folgt. Ein späterer Nachzügler dieses Styls ist das kleine Schloss zu Gadebusch von 1569, während das imposante Schloss zu Güstrow seit 1558 sich in den



Fig. 496. Schloss Gottesau.

Formen der französischen Renaissance als consequent durchgeführter Putzbau erhebt, besonders im Innern durch treffliche Stuckdekorationen ausgezeichnet. Um dieselbe Zeit, seit 1559, beginnt in Schlesien der Schlossbau zu Oels, welcher später (1603) sein äusseres Prachtportal erhielt. In besonders feinen Formen schmückt sich sodann seit 1558 im fränkischen Thüringen die Heldburg mit reich behandelten Erkern. Durch eine der herrlichsten geschnitzten Decken glänzt das Schloss zu Jever.

In Süddeutschland war inzwischen, abgesehen von den italienischen Bauten zu Landshut und Prag, die Renaissance durch deutsche Meister besonders am pfälzischen und württembergischen Hofe eingeführt worden. Am Schloss zu Heidelberg tritt der neue Styl 1545 mit den Bauten Friedrichs II. auf und erreicht 1556—59 am Otto-Heinrichsbau seine edelste Vollendung, die später, 1601, durch den Friedrichsbau nur an derber Kraft überboten wird. Schon 1545

hatte derselbe Otto Heinrich am Schloss zu Neuburg noch in ziemlich unklarer Weise die Renaissance zur Anwendung gebracht. Kurz darauf (seit 1553) er-

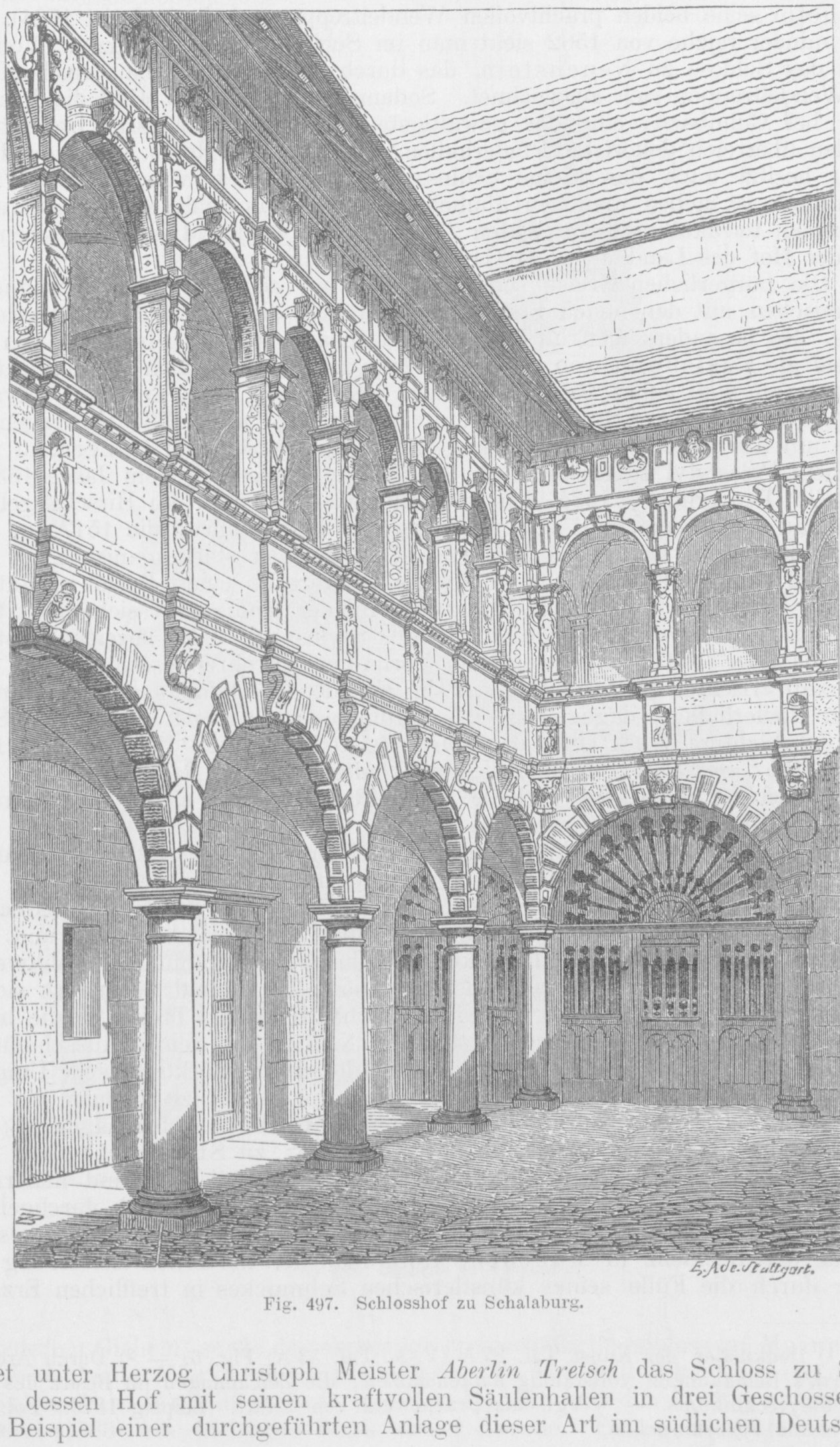


Fig. 497. Schlosshof zu Schalaburg.

richtet unter Herzog Christoph Meister *Aberlin Tretsch* das Schloss zu Stuttgart dessen Hof mit seinen kraftvollen Säulenhallen in drei Geschossen das erste Beispiel einer durchgeführten Anlage dieser Art im südlichen Deutschland

giebt, während kurz vorher zu Brieg solche Arkaden von Italienern eingeführt worden waren. Zugleich erhebt sich seit 1553 das zierliche Schloss Gottesau bei Karlsruhe (Fig. 496). Etwas früher hat das Deutschordensschloss zu Mergentheim seine beiden prachtvollen Wendeltreppen erhalten (datirt 1524). Eine nicht minder reiche von 1562 sieht man im Schloss zu Göppingen. Von 1564 datirt das Schloss zu Neuenstein, das durch stattlichen Vorbau, reiche Portale und Wendeltreppen sich auszeichnet. Sodann erhob sich seit 1564 die Plassenburg bei Culmbach, eins der gewaltigsten Renaissanceschlösser Deutschlands, mit den überreich dekorirten Pfeilerhallen seines grossen Hofes. Zierliche Bogenhallen besitzt auch das kleine Schloss zu Offenbach vom Jahre 1572. In Oesterreich ist neben manchen ähnlichen Bauten das Schloss zu Schalaburg mit seinen terrakottengeschmückten Arkaden (Fig. 497) und in etwas strengerem Styl der Hof des Landhauses in Graz zu nennen.

Die bürgerlichen Kreise schliessen sich nur zögernd dieser Bewegung an und mischen mit den neuen Formen noch stärker die Motive des spätgothischen Styles. So besonders früh im Elsass am Rathhaus zu Oberehnheim von 1523, an dem zu Ensisheim von 1553 und dem mit Fresken reich geschmückten zu Mülhausen vom Jahre 1552. Aehnliche Behandlung zeigt auch ein Privathaus in Colmar von 1538. In der Schweiz dagegen wird noch 1557 ein Italiener berufen, um das Ritter'sche Haus, jetzige Regierungsgebäude in Luzern, in florentinischem Palaststyl zu erbauen. In Nürnberg finden wir vom Jahre 1533 das originelle Tucherhaus, 1534 den herrlich dekorirten Saal im Hirschvogelhause. Auffallend früh bemächtigt sich Breslau der Renaissance, die 1517 am Portal der Domsakristei, 1521 noch mit gothischen Formen stark gemischt am Stadthaus, 1527 am Kapitelhaus und im folgenden Jahre an einem Portal im Rathhaus und am Haus zur Krone auftritt. Nicht minder früh neigt sich Görlitz der Renaissance zu, wo ein Privathaus dieses Styles mit 1526 bezeichnet ist, das Rathhaus aber 1537 seinen eleganten Vorbau mit Freitreppe und Balkon erhält. In Posen errichtet 1550 ein Italiener die Façade des Rathhauses mit ihren dreifachen Pfeilerhallen; dagegen ist das Rathhaus zu Altenburg (Fig. 498) von 1563 das tüchtige Werk eines deutschen Meisters, und seit 1566 führt in Lüneburg *Albert von Soest* die überreichen Schnitzwerke des Rathssaales aus. Bald darauf errichtet Köln die Vorhalle seines Rathhauses[1]), eines der elegantesten und zierlichsten Werke unserer Renaissance.

Seit den siebziger Jahren vollzieht sich eine immer weiter fortschreitende Umwandlung der Form. Während in Anlage und Aufbau die bisherigen nationalen Gewohnheiten beibehalten werden, dringen die Elemente des Barockstyls immer mehr ein und geben den Bauten einen derberen Ausdruck und bunte Ueberladung, die in der Flächendekoration durch Nachahmung von Motiven der Schlosser- und Schmiede-Arbeit und von allerlei Band- und Lederwerk sich ankündigt. Zugleich dringt die Bewegung nachhaltiger und breiter in die bürgerlichen Kreise ein, so dass erst jetzt durch Neubau und reiche Ausschmückung von Rathhäusern und Wohngebäuden die Städte eine charakteristische Umgestaltung erfahren. Von fürstlichen Bauten sind vorzüglich zu nennen die durch prachtvolle malerische Dekoration hervorragende Trausnitz bei Landshut (1578), das ehemalige von *Georg Behr* erbaute „Lusthaus" zu Stuttgart[2]), ein durch originelle Anlage und glanzvolle Ausstattung mit plastischen und malerischen Arbeiten ausgezeichnetes Werk, namentlich aber der meisterlich durchgebildete Friedrichsbau zu Heidelberg (Fig. 499). Sodann[3]) seit 1600 der grossartige Neubau der Residenz in München, trotz mancher modernen Zerstörung noch immer durch die Fülle seines künstlerischen Schmuckes in trefflichen Erzsculp-

[1]) Denkmäler der Kunst Taf. 87 A (V.-A. Taf. 53 A) Fig. 6. — [2]) Durch Architekt *Beisbarth's* Bemühungen vollständig aufgenommen; die Zeichnungen im Besitz des Stuttgarter Polytechnikums. — [3]) Vgl. das Prachtwerk von *Seidel.* Leipzig 1873. Fol. (Mit Kupfern und Farbendrucken.

turen, Gemälden und Stuccodekorationen hervorragend. Auch das Schloss von Aschaffenburg (1613) mit seinen gewaltigen Eckthürmen und den hohen derb



Fig. 498. Rathaus zu Altenburg.

gegliederten Giebeln, sowie das ehemalige erzbischöfliche Schloss zu Mainz (1627) sind bedeutende Werke dieser Schlusszeit. In Norddeutschland ist das Schloss zu Schmalkalden mit seiner eleganten Kapelle und den kräftig ausgebildeten Portalen (1583) ein tüchtiges Werk dieser Epoche. Eine grossartige Anlage ist

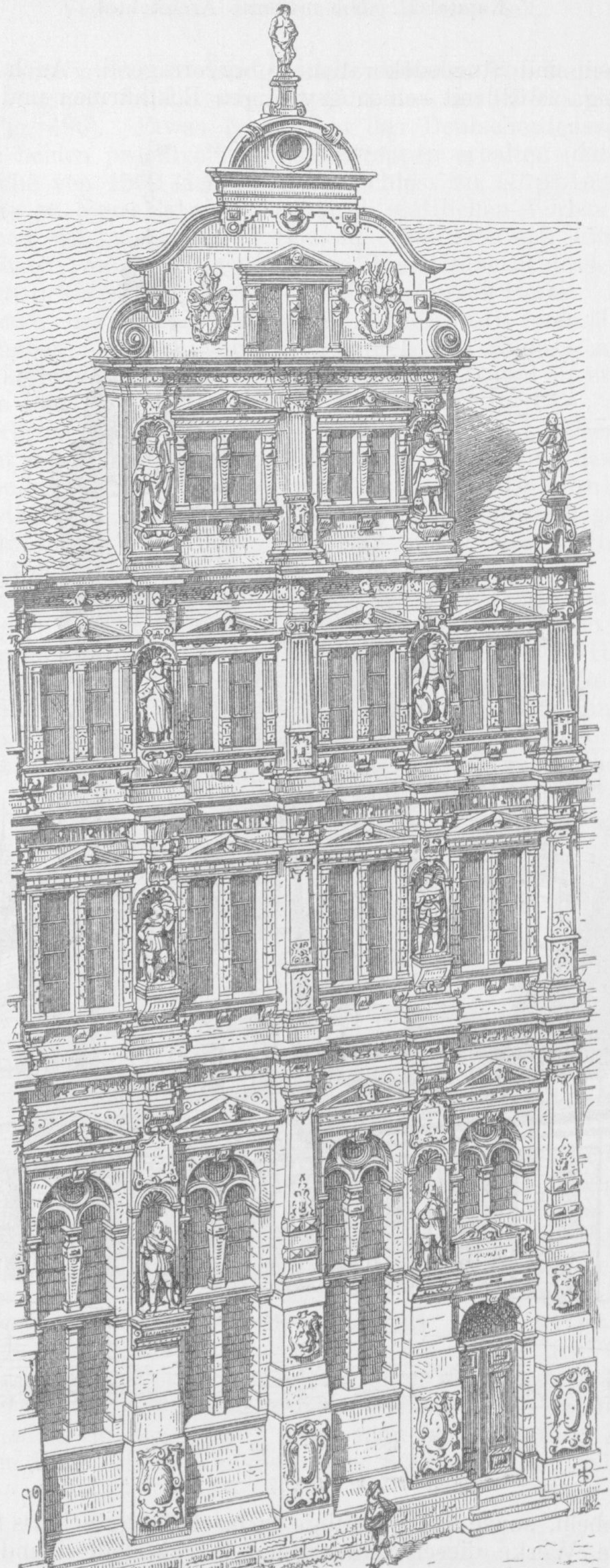


Fig. 499. Friedrichsbau am Schloss zu Heidelberg.

sodann in der Hämelschenburg an der Weser (seit 1588 ausgeführt) noch völlig erhalten, nicht minder bedeutend die späteren Theile des Schlosses von Merseburg mit prachtvoller Wendeltreppe und reichen Erkern; ferner das Schloss zu Bevern (1603) u. a. m.

Umfangreiche Unternehmungen gehen sodann von den Städten aus. Rothenburg an der Tauber fügt seit 1572 dem älteren gothischen Rathhause einen Neubau an, welcher mit seiner breiten Altane und den eleganten Portalen zu den stattlichsten Werken der Zeit gehört. Daran schliesst sich 1576 der Spitalbau, 1586 das Spitalthor, 1591 das Gymnasium. Noch etwas früher (1570) errichtet Schweinfurt sein ansehnliches Rathhaus und lässt 1582 den Bau des Gymnasiums entstehen. Emden folgt 1574 mit seinem energisch einfachen, durch hohen Thurm ausgezeichneten Rathhaus. Danzig baut 1587 das Altstädter Rathhaus, fügt in opulenter Weise dem rechtsstädtischen Rathhaus manches an neuer Ausstattung hinzu, errichtet 1588 den imposanten Bau des hohen Thores und 1605 das Zeughaus. Daran schliessen sich der Zeit nach das Rathhaus zu Constanz von 1592, zu Luzern 1603, zu Neisse 1604, die herrliche Rathhaushalle zu Bremen 1612, das imposante Rathhaus zu Paderborn mit seinem Vorbau und dem gewaltigen Giebel. Den Abschluss machen, schon in strengerer Form, das Rathhaus zu Nürnberg, 1613—1619 nicht, wie man früher annahm, durch Eucharius Holzschuher, sondern durch *Jakob Wolff* errichtet, und das zu Augsburg mit seinem imposanten Goldenen Saal, das Werk des *Elias Holl* (1614). Kräftig originelle Bauten sind die Kornhäuser zu Ulm von 1591 und zu Steier von 1612, beide durch Sgraffitodekoration ausgezeichnet.

In grosser Pracht erheben und schmücken sich zu gleicher Zeit die bürgerlichen Wohnhäuser. Nürnberg hat unter zahlreichen andern das Toplerhaus von 1590 und das Pellerhaus von 1605 aufzuweisen, Rothenburg das Haffner'sche und Geiselbrecht'sche, Heidelberg das prächtige Haus zum Ritter von 1592, Hildesheim ausser zahlreichen üppig geschnitzten Holzhäusern das Kaiserhaus, Braunschweig das Gewandhaus, Hameln das Rattenfängerhaus und Hochzeitshaus, Hannover das Leibnitzhaus. Weiter sind Danzig, Lübeck, Bremen, Erfurt, Lemgo, Herford u. a. m. durch tüchtige Werke dieser Zeit, Halberstadt, Braunschweig, Höxter und Lemgo u. a. durch charaktervolle Holzbauten bemerkenswerth.

An kirchlichen Bauten ist die deutsche Renaissance minder reich, wenn auch an kleineren Werken, Grabmälern, Kanzeln, Altären, Sakramentsgehäusen und dergl. Manches in zierlich reicher Behandlung den Geist der neuen Zeit verkündet. Als Hauptwerke dieser Art seien das Sebaldusgrab *Peter Vischer's* in S. Sebald zu Nürnberg und der Lettner im Dom zu Hildesheim erwähnt. Die Kirchenbauten der Zeit behalten bis ins 17. Jahrhundert hinein eine merkwürdige Vermischung von mittelalterlicher Planform und Construktion mit dekorativen Elementen der Renaissance. So die Schlosskapelle zu Liebenstein in Württemberg vom Jahre 1590, die Universitätskirche zu Würzburg von 1587, die Kirche zu Freudenstadt (seit 1599), die Marienkirche zu Wolfenbüttel (seit 1608) und die noch spätere Jesuitenkirche zu Köln. In strengerem Classicismus ist die grossartige Michaelskirche zu München seit 1587 aufgeführt worden.

Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts macht sich im Gegensatze zum üppigen Barockstyl bisweilen eine ernstere klassische Tendenz geltend. Eins der edelsten Werke dieser Richtung, ja eine geradezu klassische Schöpfung ist das seit 1685 von *Nehring* erbaute Zeughaus zu Berlin; eins der grossartigsten, wiewohl etwas mehr mit barocken Elementen versetzt, das Schloss zu Berlin, soweit *Andreas Schlüter* es von 1699—1706 umgestaltete. In Wien[1]) war zu gleicher Zeit *Fischers von Erlach* thätig, der mit stärkerer Hinneigung zum Barockstyl im Palast des Prinzen Eugen (Belvedere) und in der Kirche des hl. Karl

[1]) *Fr. Neumann,* die Barockbauten Wiens. Wien. Fol.

Borromäus Bauten von imposanter Haltung hinstellte. Ihnen schliessen sich mehrere bedeutende Paläste in Prag an.

Die vielen verschwenderischen Fürstenhöfe Deutschlands ahmten besonders



Fig. 500. Schloss Brühl. Treppenhaus.

im 18. Jahrhundert die Baulust des französischen Hofes nach, und kaum Einer war, der nicht sein Versailles haben zu müssen glaubte[1]). Alle damaligen Resi-

[1]) Vgl. *R. Dohme*, Studien zur Architekturgeschichte des 17. u. 18. Jahrhunderts. In Lützow's Zeitschrift 1878. — *C. Gurlitt*, Gesch. des Barockstils, des Rococo und des Classicismus. Stuttgart 1886. 8. — *Dohme* u. *Gurlitt*, Architektur und Kunstgewerbe des 17. u. 18. Jahrhunderts. Berlin. Fol.

denzen sammt ihren Umgebungen wimmeln von derartigen Prachtanlagen, von denen wir die ungemein reichen und zum Theil in ihrer Art ausgezeichneten von Dresden (Zwingerbau und Japanesisches Palais), München (Schlösser in Schleissheim und Nymphenburg), Würzburg (das grossartige Residenzschloss), ferner die imposanten Schlösser zu Brühl (Fig. 500), Mannheim, Bruchsal und Rastatt, zu Ludwigsburg und Stuttgart hervorheben wollen. Eine ernstere Richtung nahm die Architektur in Berlin und Potsdam unter Friedrich dem Grossen, dessen Bauten (Stadtschloss zu Potsdam, Neues Palais bei Sanssouci), zumeist die von *G. v. Knobelsdorf* ausgeführten, eine strengere Behandlung bei grossartiger Gesammtanlage zeigen.

DRITTES KAPITEL.

Die bildende Kunst Italiens

im 15. Jahrhundert.

1. Die Bildnerei[1]).

Hatte schon in der gothischen Epoche die Sculptur in Italien sich ein freieres Terrain erkämpft, so boten sich ihr nun Gelegenheit und Mittel, sich noch ungehemmter zu entfalten. Ihre Hauptaufgaben bestanden in der Ausschmückung der Grabmäler und Altäre, deren Aufbau in ziemlicher Uebereinstimmung triumphbogenartig an die Wand sich lehnt und in Reliefs und freien Statuen mancherlei plastischen Schmuck verlangt. Ausserdem werden die Kanzeln, Taufsteine, Weihwasserschalen, Sängeremporen und Chorschranken reichlich bildnerisch verziert. Die Fülle der Aufgaben musste der Technik fördernd entgegen kommen, die Art der Gegenstände aber dem malerischen und realistischen Sinne der Zeit zum Ausdruck verhelfen. In den Portraitstatuen der Verstorbenen wird das Streben nach vollendet wahrer Auffassung der äusseren Erscheinung, in den zahlreichen Reliefs die Richtung auf Schilderung mannichfach bewegter Scenen des Lebens mit Entschiedenheit verfolgt. Wenn gleichwohl im Ganzen selbst diese Zeit des energischen Realismus die italienischen Künstler vor kleinlicher, zersplitternder Ausführung, vor der Verirrung in unwesentliche, kümmerliche Details bewahrt, so ist dies nicht allein dem Studium der Antike, sondern noch viel mehr dem angeborenen grossartigen Sinn der italienischen Kunst für das Wesentliche und Bedeutende zu verdanken, den schon die früheren Epochen geweckt und gefördert hatten.

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 65 und 66 (V.-A. Taf. 39). — Vgl. meine Gesch. der Plastik. Dazu *Perkins,* Tuscan sculptors, 2 Vols. 4. London 1864 und *H. Semper* und *Barth* über die hervorragendsten Bildhauer der Ital. Ren. Dresden 1880.

A. Die Schulen Toskana's.

Toskana, seit lange der Haupt- und Vorort der italienischen Kunst, ist auch hier an die Spitze der Betrachtung zu stellen. Der erste bedeutende Meister, der den Uebergang aus der früheren in die neue Kunstweise vermittelt, ist *Jacopo della Quercia* mit dem Beinamen *della Fonte*, der von 1374 bis 1438 lebte. Seine Hauptwerke sind ein Grabmal in der Sakristei der Kathedrale zu Lucca, ein Altar und zwei Grabmäler in S. Frediano daselbst; ferner die plastischen Verzierungen des Hauptportals von S. Petronio zu Bologna (seit 1430) und die beträchtlich früher, von 1412 bis 1419 entstandenen Sculpturen des Brunnens auf der Piazza del Campo zu Siena, von deren Trefflichkeit er seinen Beinamen empfing. Man sieht in diesen verschiedenen Arbeiten den Künstler mit einem feinen Gefühl für lebendige Bewegung und scharfe Charakteristik sich immer mehr aus der mittelalterlichen Tradition zu einem selbständigen neuen Styl durcharbeiten.

Bedeutender und wichtiger tritt uns der grosse florentinische Meister *Lorenzo Ghiberti* (1381—1455) entgegen, einer der epochemachenden Bahnbrecher in der Kunstgeschichte und zugleich einer der grössten Plastiker aller Zeiten. Auch ihn sieht man von den Voraussetzungen der älteren Kunst ausgehen, aber schon das früheste von ihm bekannte Werk, ein Bronzerelief der Opferung Isaaks aus seinem zwanzigsten Lebensjahre (1401), jetzt im Bargello zu Florenz, welches er in Concurrenz mit andern Künstlern um die Ausführung der Bronzethüren des Baptisteriums schuf, verräth bei edler, klarer Anordnung eine Feinheit in der Durchbildung der Form, besonders des Nackten, die einer neuen Sinnesweise angehört. Sodann fertigte er von 1403 bis 1424 die Bronzethür für das nördliche Portal des Baptisteriums zu Florenz mit zwanzig Reliefdarstellungen von Scenen des neuen Testaments und den Figuren der vier Kirchenlehrer und Evangelisten (Fig. 501). Die Anordnung schliesst sich hier dem Vorgange Andrea Pisano's an der Südthür an, ist noch überwiegend architektonisch, das Relief noch einfach behandelt, wenn auch bereits reicher gruppirt als dort, aber in wenigen Zügen hat der Meister eine Fülle prägnanten Lebens ausgegossen und in einigen Darstellungen geradezu Unübertreffliches geleistet[1]). In derselben Zeit schuf Ghiberti drei Statuen für die äusseren Nischen von Or San Micchele, zuerst (1414) Johannes den Täufer, der noch in strengen Formen eine bedeutende Macht charakteristischen Ausdrucks zeigt, sodann bis 1422 den Apostel Matthäus und endlich den heiligen Stephanus, eine harmonisch bewegte Jünglingsgestalt von hoher Schönheit und Vollendung. Aus etwas späterer Zeit (1427) stammen zwei Bronzereliefs am Taufbecken von S. Giovanni in Siena, die Taufe Christi und Johannes vor Herodes, zumal letzteres von lebendigem Ausdruck und trefflicher Gruppirung.

Sodann folgt von 1424—47 sein berühmtes Hauptwerk: die östlichen Thüren des Baptisteriums zu Florenz, die bekanntlich Michelangelo zu dem Ausspruch begeisterten, dass sie würdig seien, die Pforten des Paradieses zu bilden[2]). In zehn grösseren Feldern sind die Geschichten des alten Bundes dargestellt. Den Anfang macht die Erschaffung der ersten Menschen; dann sehen wir Adam und Eva, aus dem Paradies vertrieben, sich in harter Arbeit mühen; weiter Noahs Dankopfer nach der Sündfluth, die Verheissung Abrahams und das Opfer auf Moria, Esau's Verzicht auf das Recht der Erstgeburt, Joseph und seine Brüder, Moses vor dem Herrn auf Sinai, den Fall der Mauern Jericho's, die Schlacht wider die Amoriter und die Königin von Saba vor Salomo. In der Behandlung des Reliefs hat der Meister hier vollständig sich ins Malerische verirrt. Die gehäufte figurenreiche Composition, die ausführliche Schilderung landschaftlicher und architektonischer Gründe mit perspektivisch abgestuften Figuren-

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 65 (V.-A. Taf. 39) Fig. 6—8. — [2]) Ebenda Fig. 1—5.

gruppen ist unzweifelhaft ein Missgriff, der über die Grenzen der Plastik hinausgeht. Trotzdem ist das Ganze so erfüllt von höchstem Adel der Charakteristik, von freiem edlem Schwunge der Gestalten, von wahrhaft klassischer Durchbildung der Formen, von unübertrefflicher Freiheit und Lebensfrische in Ausdruck und Bewegung, dass es als eins der edelsten und herrlichsten Werke der neueren Kunst seinen Ehrenplatz behaupten wird (Fig. 502).

Endlich arbeitete Ghiberti seit 1439 am bronzenen Sarkophag des heiligen Zenobius im Dom zu Florenz, welcher an drei Seiten mit Reliefs aus dem



Fig. 501. Ghiberti's S. Matthäus von der älteren Thür des Baptisteriums zu Florenz.

Leben des Heiligen geschmückt ist; in derselben malerischen Behandlung, reich an einzelnen bedeutenden Zügen und schönen Gestalten.

Neben Ghiberti und ohne Zweifel unter dem Einfluss der Werke desselben entwickelte sich ein jüngerer Zeitgenosse, der, in seiner Weise kaum minder bedeutend, verwandte Bahnen einschlug: *Luca della Robbia* (1400—1482). Die Hauptthätigkeit dieses liebenswürdigen Künstlers und seiner tüchtigen Schule[1]) bestand in Figuren aus gebranntem und glasirtem Thon, meist in weisser Farbe auf lichtblauem Grunde und mit geringen Zusätzen von gelb, grün und violett durchgeführt. Aus seiner früheren Zeit rühren mehrere Werke in Marmor und

[1]) *J. Cavallucci* et *E. Molinier*, les Della Robbia, leur vie et leur œuvre. Paris 1884.

Bronze, die sich an Reinheit und Adel zu dem Vorzüglichsten dieser Epoche zählen dürfen. Das früheste darunter, um 1445 ausgeführt, ist der schöne Marmorfries von der Orgelbrüstung des Doms, gegenwärtig in zehn Stücken im Museum des Bargello aufgestellt. Es sind tanzende, singende und musicirende Knaben und Mädchen von verschiedener Altersstufe, voll köstlicher Naivetät und kindlicher Anmuth, reich an den schönsten Motiven der Bewegung, dem heitersten Ausdruck unschuldig reiner Fröhlichkeit, die Gestalten zum Theil fast völlig vom Hintergrunde sich lösend, namentlich bei der Darstellung des Reigentanzes. Sodann folgt von 1446—1464 die Bronzethür zur Sakristei des Domes zu Florenz, in zehn Feldern die sitzenden Statuen der Madonna, Johannes des Täufers, der Evangelisten und der vier Kirchenväter zwischen Engelsgestalten enthaltend, die meisten



Fig. 502. Von Ghiberti's Hauptthüre des Baptisteriums zu Florenz.

vorzüglich schön und edel im Schwung der Bewegung und in reiner Durchbildung der Gewänder.

Die vorwiegende Bedeutung des trefflichen Künstlers beruht aber auf jenen zahlreichen von ihm und seinen Gehülfen geschaffenen glasirten Terracotten, die in grosser Masse auf Bestellung gearbeitet wurden und fast in allen Kirchen, Sakristeien und Kapellen von Florenz und der Umgegend den anziehendsten Schmuck bilden. Den einfachen Gegenständen und der feinen Empfindung des Meisters ist es zuzuschreiben, dass in diesen Werken der Reliefstyl mit einer Klarheit und Mässigung hervortritt, die von der sonst überwiegend malerischen Behandlung dieser Epoche auffallend abweicht. Die verständige und maassvolle Anwendung der Farbe ist trefflich geeignet, die freundliche Wirkung dieser anspruchslosen Arbeiten zu unterstützen und ihren Werth für den Schmuck der Architektur zu steigern. Unzählig oft wiederholt sich namentlich die Darstellung der Madonna mit dem Kinde (Fig. 503), von Engeln umschwebt und von Heiligen umgeben, aber wahrhaft unerschöpflich ist der Meister — ein Rafael in seiner Art — an immer neuen Wendungen und Modifikationen, die stets mit gleicher

Anmuth dasselbe Thema holdseliger, beglückter Mutterliebe variiren. Ueberaus zahlreich finden sich diese Arbeiten in den Kirchen Toskana's und besonders in Florenz verbreitet, bisweilen an Thürlünetten, wie die Verkündigung am Portal der Kirche der Innocenti, die Lünetten der Sakristeithüren im Dom, welche die Himmelfahrt und die Auferstehung darstellen, diese jedoch minder glücklich als andere. Sodann ganze Altäre und Tabernakel, wie der Altar der Dreieinigkeit im Dom von Arezzo, in Santi Apostoli zu Florenz der reizende Altar im linken Seitenschiff, eins der schönsten, reichsten und anmuthvollsten Werke. Endlich gehören auch hierher die naiv lieblichen Medaillons mit Wickelkindern an der Vorhalle des Gebäudes der Innocenti und die Friese am Hospital zu Pistoja, eins der spätern, aber noch vortrefflichen Werke der Schule. Luca's Neffe, *Andrea della Robbia,* entwickelt diesen Styl



Fig. 503. Madonna von Luca della Robbia.

zur reinsten Anmuth, wie seine trefflichen Werke in der Klosterkirche zu La Verna bezeugen.

Zu schroffer Einseitigkeit wird das Streben der Zeit in einem dritten florentiner Künstler gesteigert, der durch seinen energischen Naturalismus einen überwiegenden Einfluss auf die Mitstrebenden und Nachfolgenden gewann. *Donatello*[1]), eigentlich *Donato di Betto Bardi* (1386—1466), schliesst mehr als irgend ein anderer Künstler der Zeit sich einer Naturauffassung von herber Strenge an, welche sowohl gegen die Traditionen der früheren Epoche, wie gegen den Formenadel der Antike einen scharfen Contrast bildet. Zwar fehlt es ihm nicht an Studien nach der Antike, wie das namentlich seine früheren Werke bezeugen, aber sehr bald verschwinden solche Spuren, um dem rücksichtslosesten Ringen nach scharfer Charakteristik zu weichen. Die Schönheit ist ihm daneben gleichgültig und hat sich nur in seltenen Fällen gleichsam zufällig eingeschlichen. Dabei kommt ihm ein rasches, energisches Schaffen zu Hülfe, so dass eine grosse Menge von Werken von ihm vorhanden sind. Unter die wichtigsten von seinen

[1]) Vgl. die Monographie von *H. Semper,* Donatello. 1875. Dazu das Prachtwerk von *Cavalucci,* Vita ed opere di Donatello. Milano 1886.

früheren Arbeiten gehören die Marmorreliefs, die er für die Orgelbrüstung des Domes von Florenz ausführte, jetzt im Mus. des Bargello befindlich. Gleich den ähnlichen des Luca della Robbia führen sie eine Schaar tanzender Kinder vor, die ebenfalls von Frische der Auffassung zeugen, ohne jedoch die glücklichen Verhältnisse und die feine Anmuth jener zu erreichen. Am weitesten ging er in seiner derben, naturalistischen Auffassung in grösseren Einzelstatuen, deren sich mehrere in Florenz finden. Männliche, energische, jugendliche Gestalten gelingen ihm am besten; der bronzene David im Bargello ist zwar nicht frei von scharfer Uebertreibung, der marmorne Johannes der Täufer fast skelettartig abschreckend, der bronzene im Dom zu Siena etwas besser, aber ebenfalls sehr grass. Dagegen sind die beiden Bronzestatuen des Markus und Petrus am Aeussern von Or San Micchele tüchtig und würdevoll behandelt, vor allen aber zeichnet sich daselbst in einer andern Nische der heilige Georg durch kühne und freie jugendlich elastische Haltung aus. Höchst ungeschickt und selbst widerwärtig ist die heilige Magdalena im Baptisterium, und geradezu bizarr die bronzene Judith, die den Holofernes besiegt hat, in der Loggia de' Lanzi.

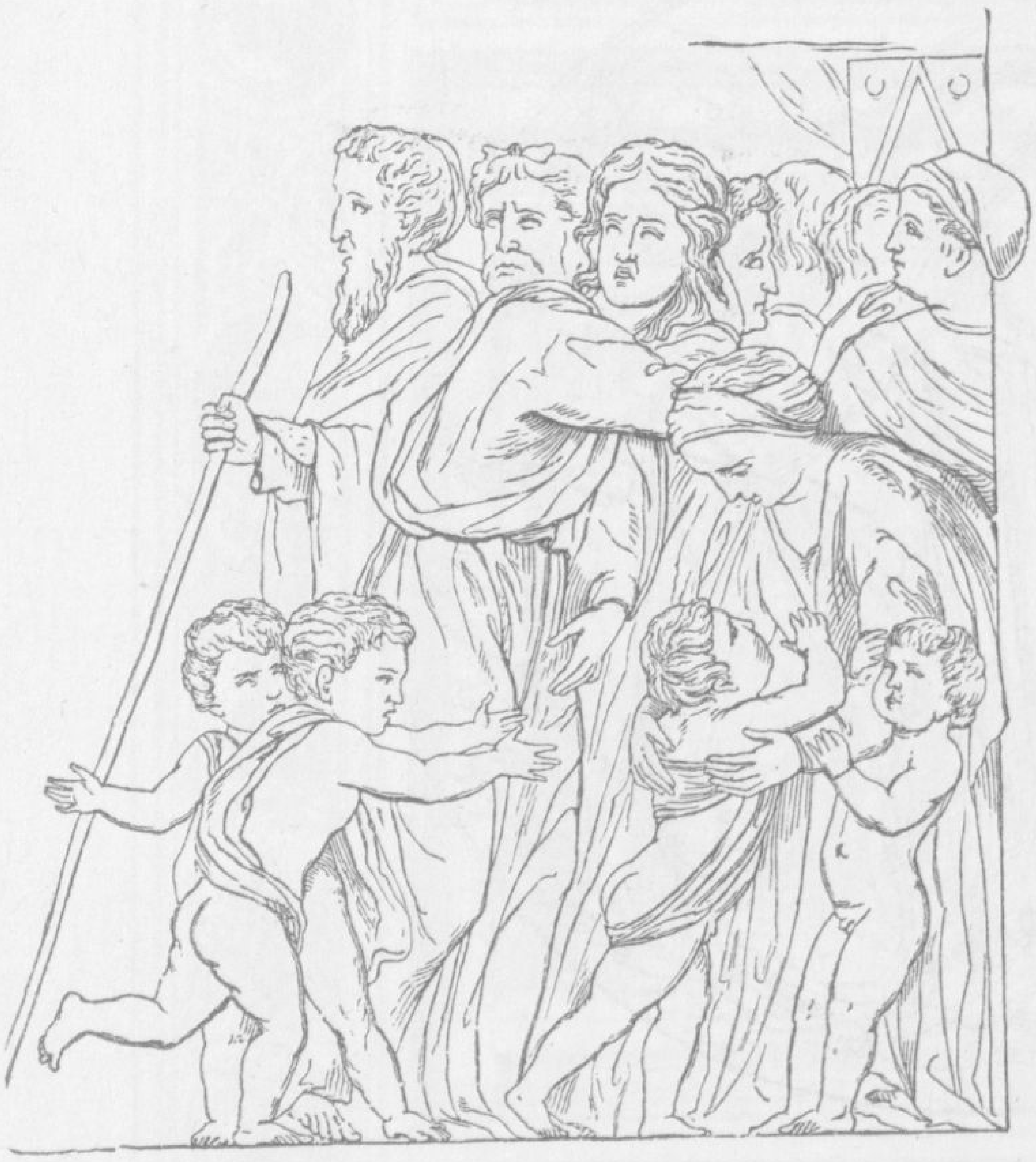


Fig. 504. Relief aus S. Antonio zu Padua von Donatello.

Wie Donatello berufen war, seiner Kunst gewaltsam neue Wege zu bahnen, bezeugt vornehmlich die eherne Reiterstatue des Francesco Gattamelata zu Padua, die erste bedeutende Reiterstatue der neueren Kunst, charakteristisch bis zum Uebermaass, aber voll Leben und Kraft.

In seinen Reliefcompositionen huldigt Donatello, nach dem Vorgange antiker Sarkophage und übereinstimmend mit seiner Zeitrichtung, einer überfüllten malerischen Anordnung. In S. Antonio zu Padua ist der Hauptaltar, sowie der Altar in der Kapelle des heiligen Sakraments theils mit singenden Engeln von kindlicher Naivetät und liebenswürdigem Ausdruck[1]), theils mit Wundergeschichten des Heiligen geschmückt, die in einem malerischen, aber höchst ausdrucksvollen Styl behandelt sind (Fig. 504). Eins seiner letzten Werke sind die Bronzereliefs der beiden Kanzeln in S. Lorenzo zu Florenz, die Passionsgeschichte darstellend, in ungemein lebendiger, selbst wild bewegter Auffassung aber in der Schilderung der verschiedenen Affekte überaus mächtig und ergreifend, besonders an der Kanzel der linken Seite, deren Ausführung vermuthlich ganz ihm selbst angehört. Ganz vortrefflich sind die Bronzewerke, mit welchen er in früherer Epoche die alte Sakristei bei derselben Kirche geschmückt hat, Arbeiten von einer ihm sonst selten eigenen Mässigung und Würde des Styls, wie sie denn auch vortrefflich mit der Architektur Brunellesco's harmoniren. Auch das Sandsteinrelief der Verkündigung in S. Croce, eine Schöpfung voll Innigkeit und Anmuth, gehört zu den Arbeiten seiner früheren Zeit (Fig. 505).

Zu den wenigen älteren Meistern, welche dem gewaltsamen Naturalismus Donatello's ein Gegengewicht hielten, gehört namentlich auch *Brunellesco* selbst,

1) Denkm. d. Kunst Taf. 65 (V.-A. Taf. 39) Fig. 9 und 10.

der sich mit Ghiberti an jener Concurrenz für die Bronzethüren des Baptisteriums betheiligte und dafür ein Relief arbeitete, welches neben dem Ghiberti's im Museum des Bargello aufbewahrt wird. Es zeigt eine lebendige, klare Anordnung und ein tüchtiges Naturstudium. Sodann rührt von ihm ein grosses hölzernes Cruzifix von edlem würdevollem Styl, das auf dem Altar in einer Seitenkapelle von Sta. Maria novella aufgestellt ist.

Die jüngeren Zeitgenossen schlossen sich überwiegend dem Vorgange Dona-



Fig. 505. Verkündigung. Von Donatello.

tello's an. Dahin gehört *Antonio Pollajuolo* (1429—1498), bis zur Manier hart und scharf in seinen Arbeiten, aber tüchtig in der Erzbildnerei, wie die Grabmonumente von Innocenz VIII. und von Sixtus IV. in S. Peter zu Rom beweisen; dahin *Antonio Filarete,* der die nicht eben bedeutenden Bronzethüren am Hauptportal von S. Peter arbeitete; dahin *Antonio Rossellini,* von dem ausgezeichnete Marmorgrabmäler in S. Miniato zu Florenz und in der Kirche Monte Oliveto zu Neapel vorhanden sind. Besonders aber *Andrea Verrocchio* (1435 bis 1488), der die Richtung Donatello's durch gediegenes Naturstudium weiter ausbildete und schon als Lehrer Lionardo's einen wichtigen Einfluss auf die Entwicklung der italienischen Kunst gewann [1]). Ein tüchtiges, trefflich durchgeführtes Werk von

[1]) Vgl. *W. Bode's* Aufsatz in den Jahrb. der preussischen Kunstverwaltung III ff.

ihm ist die Bronzegruppe von Christus, der dem zweifelnden Thomas seine Wunden zeigt, in einer Nische an Or San Micchele; anmuthig und naiv die Knabenfigur auf dem Brunnen im Pal. Vecchio; besonders bedeutend, voll energischen Charakters, kühnen Lebens die Reiterstatue des Generals Bartolommeo Colleoni vor der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig, deren Ausführung nach dem Tode des Meisters der Venezianer *Alessandro Leopardo* vollendete (Fig. 506).

Einer der bedeutendsten und dabei liebenswürdigsten Künstler der Zeit ist



Fig. 506. Reiterbild Colleoni's in Venedig.

Benedetto da Majano (1442—1498). Die schöne Marmorkanzel in Sta. Croce zu Florenz wurde von ihm mit Reliefdarstellungen aus dem Leben des heiligen Franciscus versehen, die zu den frischesten, anziehendsten Werken des Jahrhunderts gehören (Fig. 507). Schon die Anordnung, die Eintheilung des Ganzen, die Ornamentik zeugt von reiner Naivetät und Fülle der Phantasie. Die kleinen allegorischen Frauengestalten in zierlichen Nischen sind voll Anmuth und Zartheit. Darüber sieht man auf fünf Feldern der Brüstung die trefflich ausgeführten Reliefscenen, klar angeordnet und in freiem, edlem Fluss durchgeführt, ohne Ueberhäufung und doch auf landschaftlichem und architektonischem Hintergrunde rein malerisch gruppirt. Ein anderes Werk desselben Meisters ist das edle Grabmal des Filippo Strozzi in Sta. Maria novella zu Florenz. Auch *Matteo Civitali*

(1435—1501) ist ein bedeutender Meister dieser Zeit, dessen schöne, edel durchgebildete Werke hauptsächlich im Dom seiner Vaterstadt Lucca sich finden. Sein letztes Werk (seit 1492) sind sechs alttestamentliche Marmorstatuen in der Johanneskapelle des Doms zu Genua.

Wahrhaft unerschöpflich ist diese künstlerisch bewegte Zeit an marmornen Grabdenkmalen, die nicht bloss in den Kirchen Toskana's, sondern auch in andern Gegenden Italiens angetroffen werden. Ueberaus reich ist namentlich Rom an Werken dieser Art. Fast jede Kirche hat dort von den reichen, zierlich ausge-



Fig. 507. Relief von Benedetto da Majano. S. Croce Florenz.

führten und oft künstlerisch bedeutenden Arbeiten der florentiner Schule einige Beispiele aufzuweisen. Vor allen bildet S. Maria del Popolo ein ganzes Museum solcher Arbeiten. Bedeutenden Antheil scheint *Mino da Fiesole* sammt seinen Schülern und Genossen an der Ausführung dieser Grabmäler zu haben. Es sind in der Regel Wandgräber, in einer edel dekorirten Bogennische angeordnet. Auf dem als Paradebett gestalteten Sarkophag liegt die lebenswahre Gestalt des Verstorbenen wie im Schlummer ausgestreckt. Anmuthige Engel beweinen und bewachen ihn, indem sie die in Marmor nachgebildeten Vorhänge, welche scheinbar die Nische zu schliessen bestimmt sind, zurückschlagen. Ueber dem Verstorbenen ist im Bogenfelde die Madonna mit dem Christuskinde, bisweilen umgeben von den Schutzheiligen des Todten, angebracht. Die Weihe der edelsten Kunst verbindet sich hier mit den Tröstungen der Religion zum Ausdruck stiller friedvoller Andacht.

B. Die Schulen Ober- und Unteritaliens.

Die toskanische Bildnerkunst war in dieser Epoche so reich an Schöpfungskraft und an bedeutenden Talenten, sie kam so vollkommen dem Sinn der Zeit entgegen, dass ihre Künstler durch ganz Italien überallhin berufen wurden und einen grossen Theil der monumentalen Aufgaben dieser Epoche zu lösen hatten. Neben ihnen finden wir aber namentlich in Oberitalien manche einheimische Meister thätig, die zum Theil wohl durch die Florentiner, manchmal aber auch durch eigenes selbständiges Streben in der allgemeinen Zeitrichtung den neuen Styl sich angeeignet haben. Vorzüglich bot die prachtliebende Aristokratie Venedigs den Bildhauern eine Menge von Aufgaben dar, die hauptsächlich sich auf Grabdenkmale beziehen. Die Kirchen Venedigs, vor Allem S. Giovanni e Paolo und S. Maria de' Frari, sind fast überfüllt mit diesen reichen und edlen Marmorwerken, und da solche Arbeiten eine Anzahl verschiedener Kräfte zur Ausführung erfordern, so sind sie im Allgemeinen nur selten auf eine bestimmte Künstlerpersönlichkeit zurückzuführen. Doch wird uns eine Reihe von Namen genannt, in denen sich ganze Familien von Bildhauern als eng verbundene, durch die Tradition der gemeinsamen Werkstatt nicht minder als durch Blutsbande verwandte kennzeichnen.

Den Anfang der neuen Bewegung macht *Bartolommeo Buono,* der in seinen Hauptwerken allmählich vom idealen Styl des Mittelalters zu dem realistischen des 15. Jahrhunderts übergeht. In der Portallünette der Kirche der Abbazia, einer von vielen kleinen Mönchsgestalten verehrten Madonna della misericordia, herrscht noch die süsse Anmuth und Andacht der früheren Zeit. Dagegen verräth die Portallünette der Scuola di S. Marco bereits den Umschwung, der dann in dem plastischen Schmuck der Porta della carta des Dogenpalastes vom Jahr 1443 vollendet wird und voll Leben und Schönheit uns entgegentritt.

Sodann schliesst sich seit 1450 die Thätigkeit der schon bezeichneten Werkstätten an, deren umfangreiche und prächtige Arbeiten den Beweis von der Kraft und Fülle schöpferischer Begabung ablegen, mit welcher auch hier der neue, dem unmittelbaren Erfassen des Lebens zugethane Styl aufgenommen wurde. Es ist hier nicht möglich, die übergrosse Anzahl von Monumenten auch nur entfernt anzuführen. Selbst über die Thätigkeit der einzelnen Meister lässt sich nur Weniges mit Gewissheit feststellen[1]). Gemeinsam ist jedoch diesen Werken ein hoher Reiz gemüthlicher Innigkeit und zarter Anmuth, der oft noch wie ein Nachhall des verklingenden Mittelalters in diese neue Zeit hineinfällt. Dagegen kommt die Durchbildung des Körperlichen an Schärfe und Gründlichkeit den florentiner Arbeiten nicht gleich, wie denn auch kein solcher Reichthum an Motiven der Bewegung anzutreffen ist.

Antonio Rizzo oder *Bregno* gehört zu den ersten, welche in der von Bartolommeo gebrochenen Bahn weiter fortgehen, wie sich aus den beiden Dogengräbern im Chor v. S. Maria de' Frari erkennen lässt. Bedeutender erscheint jedoch der jüngere im Anfang des 16. Jahrhunderts thätige Meister *Lorenzo Bregno*, auf welchen ebenfalls mehrere Monumente zurückgeführt werden. — Sodann beherrscht die Künstlerfamilie der Lombardi, wie in der Architektur, so auch in der Sculptur die Kunst von Venedig. *Pietro Lombardo*, den wir schon als Baumeister kennen lernten, steht mit seinen Söhnen *Tullio* und *Antonio* an der Spitze. Eine überaus grosse Anzahl von Denkmälern wird diesen gemeinsam arbeitenden Künstlern zugeschrieben, ohne dass man den Antheil der Einzelnen genauer festzustellen vermöchte. Ihre Hauptwerke sind das Grab des Dogen Mocenigo in S. Giovanni

[1]) Sorgfältige und gewissenhafte Untersuchungen giebt die Gesch. der Baukunst und Bildhauerei Venedigs von *O. Mothes* (Leipzig 1859), ein für das Studium der venezianischen Kunst unentbehrliches Hülfsmittel.

e Paolo, mehrere Reliefs an der Façade der Scuola di S. Marco, und sodann von dem bedeutenderen Tullio ein grosses Altarrelief in S. Giovanni Crisostomo, welches die Krönung der Maria in der ungewöhnlichen Anordnung darstellt, dass Maria vor Christus kniet, der umgeben von den Aposteln ihr die Krone aufsetzt. Der Ausdruck ist voll Anmuth und Innigkeit, die Behandlung stark antikisirend, besonders in den trefflich gefalteten Gewändern, während die Köpfe sammt dem Haar etwas starr und hart durchgeführt sind.

Zu den späteren, sicher datirten Arbeiten der beiden Söhne gehören mehrere Reliefs der prachtvollen Kapelle S. Antonio in der gleichnamigen Kirche zu Padua, die allerdings schon stark ins folgende Jahrhundert gehören, aber des Zusammenhangs wegen hier zu nennen sind. Hier stammt das neunte Relief, wo der Heilige ein kleines Kind durch ein Wunder zum Reden bringt, damit es Zeugniss von der Unschuld seiner Mutter ablege, von *Antonio*, der darin sich

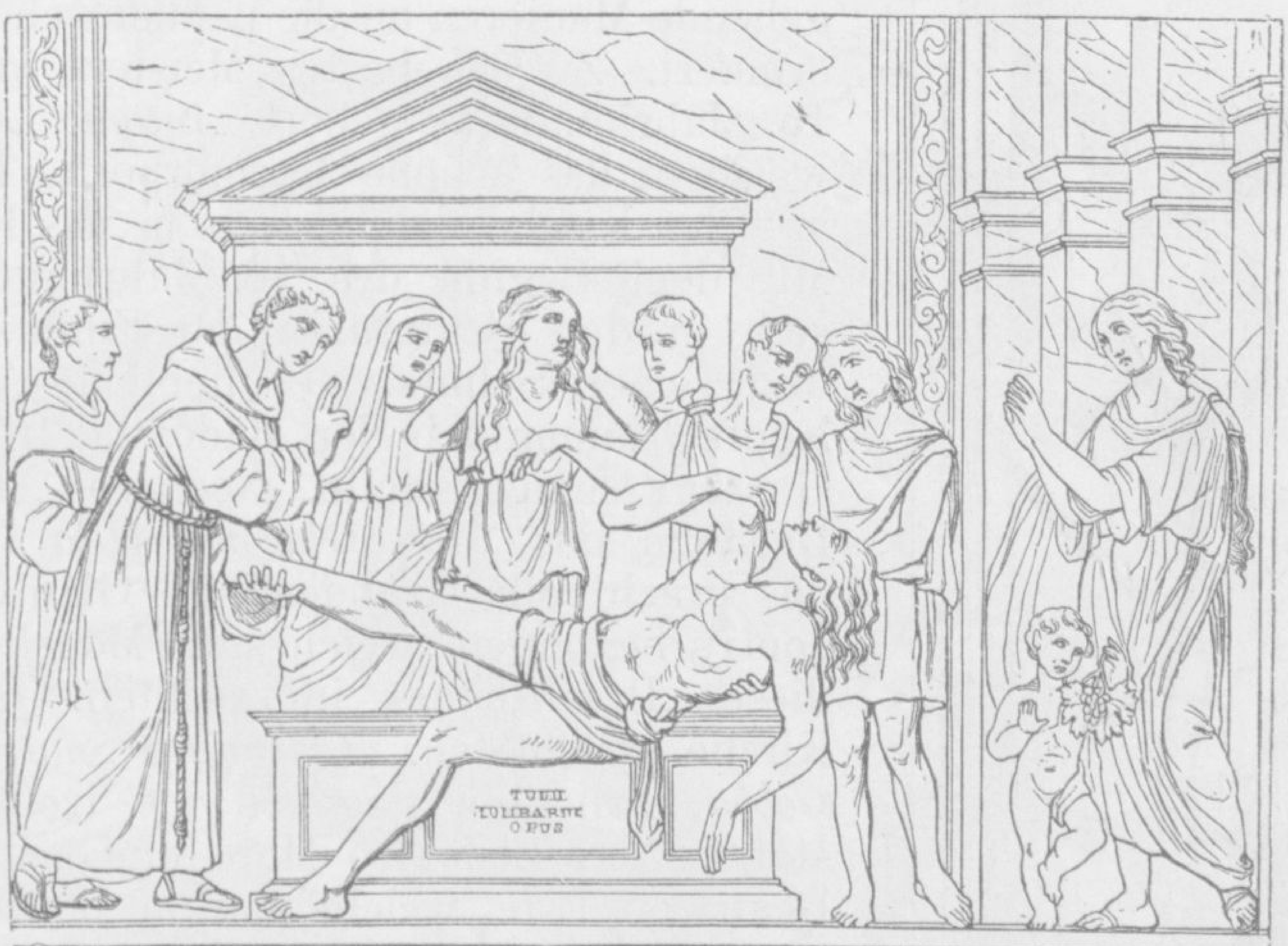


Fig. 508. Relief von Tullio Lombardo. S. Antonio, Padua.

als der einfachste und klarste dieser Schüler sowohl in Anordnung als Reliefbehandlung erweist und am meisten der Antike nachgeht. Das sechste, wo der Heilige die Leiche eines Geizhalses öffnet und statt des Herzens einen Stein entdeckt, ist mit dem Namen des *Tullio* und der Jahreszahl 1525 bezeichnet. Demselben Meister gehört das siebente, wo der Heilige den Beinbruch eines jungen Mannes heilt (Fig. 508); beide Arbeiten in einer gewissen herben, scharfen, eckigen Manier, besonders die ersten, dabei jedoch von lebendiger und klarer Anordnung.

Zu reiner, hoher Anmuth entwickelt sich dieser venezianische Styl bei *Alessandro Leopardo,* der gleichfalls an der Spitze einer grossen Werkstatt eine Menge bedeutender Werke schuf. Das schönste unter den Grabmälern Venedigs, das des Dogen Andrea Vendramin vom Jahre 1479 im Chor von S. Giovanni e Paolo[1]), wird ihm zugeschrieben (Fig. 509). Es ist überaus grossartig mit einem freien Blick für die Gesammtwirkung componirt, mit sehr vielen Figuren in einem einfachen antikisirenden Styl geschmückt, nur der zierliche Faltenwurf zeigt die den Venezianern eigene Trockenheit, die jedoch durch die holdselige Anmuth mancher Köpfe aufgewogen wird. Sodann arbeitete Leopardo im Verein mit den Lombardi die überaus prachtvolle Ausstattung der Kapelle des Cardinals

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 72 Fig. 1.

Zeno in San Marco, wo vorzüglich die edle Madonna della Scarpa auf ihn zurückweist. Endlich rühren von ihm die drei bronzenen Flaggenhalter auf dem Marcusplatz, deren Bildwerke denselben an der Antike genährten feinen plastischen Sinn bekunden.

In der Lombardei[1]) wurde die überreich mit Sculpturen ausgestattete Façade der Certosa bei Pavia ein Tummelplatz für eine Menge von Künstlern, deren Thätigkeit bis tief ins 16. Jahrhundert dauert. Das Einzelne ist hier noch schwerer zu sondern; im Allgemeinen aber herrscht eine liebenswürdige, anmuthig weiche Ausdrucksweise vor. Neben dieser unterscheidet man leicht eine andere Auffassung, die sich in einseitigem Realismus gefällt und durch herben Ausdruck, scharf gebrochene Gewänder und oft bis ins Unschöne gehende Manieren an die paduanische Malerschule erinnert. Zu den besten Meistern vom Ende des 15. Jahrhunderts gehört *Antonio Amadeo,* von welchem das schöne Marmorportal herrührt, das aus der Kirche der Certosa in das Kloster führt. Mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts äussert sich in den Sculpturen der Einfluss Lionardo's und seiner Schule; der liebliche Ausdruck der Köpfe, namentlich der Madonna, trägt ganz das Gepräge seiner Schule. Noch von Amadeo, unter Beistand des *Giov. Giacomo della Porta*, wurde das prachtvolle Grabdenkmal Gian Galeazzo Visconti's begonnen, welches die Mönche dem Stifter dieses Prachtbaues im rechten Querschiff der Kirche errichteten. *Cristoforo Solari,* genannt *il Gobbo,* arbeitete dagegen die trefflichen Grabstatuen des Lodovico Moro und seiner Gemahlin Beatrice d'Este, welche man im nördlichen Kreuzarme sieht. Demselben Künstler schreibt man das Antependium des Hochaltars mit dem edlen Reliefmedaillon einer Pietà, das von Engeln gehalten wird, zu (Fig. 510). Das Hauptportal der Kirche, unermesslich reich mit miniaturartig fein behandelten Reliefs an den Pfeilern wie am Architrav geschmückt, ist vielleicht ein Werk des trefflichen *Agostino Busti,* genannt *Bambaja,* der zu den vorzüglichsten Meistern des beginnenden 16. Jahrhunderts gehört. Sein Hauptwerk war das Grabmal des in der Blüthe der Jahre gefallenen Gaston de Foix, dessen Ueberreste sich jetzt im Mus. archeol. der Brera zu Mailand, in der Capelle auf der Isola bella und im Mus. civico zu Turin befinden. Die Grabstatue des Verstorbenen, der wie im Siege lächelnd daliegt, gehört in ihrer rührenden Jugendschönheit zu den ergreifendsten Schöpfungen der Plastik. Noch ein anderes kleineres Grabmal desselben Meisters sieht man in der Sammlung der Brera; sodann im Dom die edlen Sculpturen des Altars der Darstellung Mariä im südlichen Querschiff, sowie im Chorumgang das würdige Grabmal des



Fig. 509. Vom Dogengrab A. Vendramin in S. Giovanni e Paolo zu Venedig.

[1]) Ueber die Sculpturen der Lombardei vgl. meinen Aufsatz in der Zeitschrift für bildende Kunst. Jahrg. VI.

Cardinals Caracciolo. Auch von den am Aeusseren des Domchores zahlreich angebrachten Marmorstatuen zeigen mehrere seine Hand.

Den scharfen Realismus Oberitaliens lernt man in den zahlreichen Sculpturen kennen, mit welchen *Tommaso Rodari* sammt seinem Bruder *Jacopo* seit 1490 c. den schönen Dom zu Como[1]) geschmückt hat. Ohne bedeutenderes Lebensgefühl in der Bildung der einzelnen Gestalten, wirken diese Arbeiten doch



Fig. 510. Aus der Certosa von Pavia.

durch die überaus glänzende dekorative Gesammthaltung anziehend. So das Portal der Südseite und das noch prachtvollere Hauptportal der Nordseite; ferner die originellen Denkmäler des älteren und jüngeren Plinius an der Façade, die schon als Zeugnisse der begeisterten Hingabe an die Antike bemerkenswerth sind; endlich im Innern der erste Altar des rechten Seitenschiffes. Von anderer und zwar selbständiger Künstlerhand zeugt der prächtige Schnitzaltar des h. Abbondio, eins der wenigen Beispiele hölzerner Schnitzwerke dieser Art in Italien.

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 64B (V.-A. Taf. 38B) Fig. 3 u. 4.

Endlich ist noch als das Hauptwerk des oben erwähnten *Antonio Amadeo* das prachtvolle Grabmal des Feldherrn Colleoni in der Kapelle desselben zu Bergamo zu nennen. Reich mit Reliefs und Statuen geschmückt, trägt es auf dem oberen Sarkophag das vergoldete, in Holz geschnitzte Reiterbild des Verstorbenen. Von verschiedenem Werth in den einzelnen Theilen, gehört das Ganze doch zu den bedeutendsten Schöpfungen der lombardischen Schule. Ebendort das kleine Grabmal von Colleoni's Tochter Medea, eine liebenswürdige Schöpfung desselben Meisters.

Neben allen diesen Werken, die noch eine direkte Beziehung zur Architektur haben oder doch einen architektonischen Rahmen verlangen, tritt nun, durch den Modeneser *Guido Mazzoni* ausgebildet, eine andere Richtung auf, welche die Sculptur völlig aus diesem Verbande löst und mit frei componirten Gruppen bemalter Thonfiguren eine entschieden dramatische Wirkung bezweckt. Mit unleugbarer Kraft begabt, geht dieser Künstler aber soweit im leidenschaftlichen Pathos und im rücksichtslosen Naturalismus, dass er neben wirklich Ergreifendem geradezu Fratzenhaftes, Widerwärtiges giebt. Sein Hauptwerk ist in S. Giovanni decollato zu Modena die Madonna mit dem Leichnam Christi, der von den Seinen betrauert wird. Aehnlich ist derselbe Gegenstand von ihm in der h. Grabkapelle der Kirche Monte Oliveto zu Neapel behandelt. Auch in der Kirche der Madonna della Rosa zu Ferrara findet sich eine Gruppe ähnlicher Art von der Hand dieses Meisters, dessen Geistesverwandte wir in Malern wie Crivelli, Montagna und selbst Mantegna erkennen werden.

Endlich ist der Theilnahme zu gedenken, die Unteritalien, vornehmlich Neapel, der neuen Bewegung zuwandte. Waren es hier ebenso wie in Rom meist florentiner Künstler, welche die Renaissance auch in der Sculptur zur Herrschaft brachten, so fehlt es doch nicht ganz an einheimischen Talenten. Unter diesen bezeichnet in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts *Andrea Ciccione* in liebenswürdiger Weise den Uebergang aus der alten in die neue Zeit. In S. Giovanni a Carbonara zu Neapel ist das hinter dem Hochaltar befindliche Grabmal des Königs Ladislaus sein Werk, in der Composition überwiegend gothisch, als Ganzes sehr bedeutend wirkend und edel durchgeführt. Das Figürliche aber zeigt das Hervorbrechen des realistisch antikisirenden Styles: die Gestalten der Tugenden in schöner Gewandung und anmuthigem Ausdruck, die sitzenden Figuren der königlichen Familie und auf der Spitze das Reiterbild des Verstorbenen, würdig und streng, wenngleich etwas leer im Streben nach Portraitwahrheit. Am Ende des Jahrhunderts stehen die Sculpturen, welche die reich ausgebildete Krypta des Doms schmücken, inschriftlich 1504 beendet und von *Tommaso Malvito* aus Como, also einem Lombarden gefertigt. Es sind die Madonna, Engel und Heilige in etwas hartem, unerfreulich realistischem Styl, allesammt eigenthümlicherweise in Medaillons an der Decke angebracht. Ein wunderliches Werk ist die an einem Betpult knieende Marmorstatue des Cardinals Olivier Caraffa, tüchtig und lebenswahr aber trocken naturalistisch.

2. Die Malerei[1]).

Wie der Sinn der neuen Zeit dem Malerischen zugeneigt war, konnten wir schon am Vorwalten dieser Richtung in der Sculptur erkennen. Um so lebendiger bethätigte er sich in der Malerei als derjenigen Kunst, die dem Streben nach Darstellung der Wahrheit und Mannichfaltigkeit des äusserlich und inner-

[1]) Vgl. das Werk von *Crowe* und *Cavalcaselle*, englisch und in deutscher Ausgabe von Jordan bearbeitet; dazu meine Geschichte der italien. Malerei. Stuttgart 1878. I. Bd., besonders aber das bedeutende Werk von *Lermolieff* (Morelli) über die ital. Bilder in den Galerieen zu München, Dresden und Berlin. Leipzig 1880.

lich bewegten Lebens ungleich mehr genügte. Was aber gerade der italienischen Malerei dieser Epoche ihren entscheidenden Vorzug gewährt, ist das fortwährende Bedürfniss nach Ausführung grosser Fresken, das einen freien monumentalen Styl zur lebendigen Entwicklung gelangen liess und durch das Componiren im Ganzen und Grossen die Maler vor der Klippe der nordischen Kunst dieser Zeit, dem Untergehen ins Einzelne, Zufällige und Kleinliche, bewahrte. Was aber ferner der Malerei den Vorzug einer ungleich freieren Stellung gewann, war der Umstand, dass sie weniger als die Plastik von der Nachahmung der antiken Kunst berührt wurde, dass die frische unmittelbare Auffassung der Wirklichkeit ihr Hauptziel ward, dessen Erreichung den verschiedenen künstlerischen Individuen je nach ihrer besondern Begabung in mannichfaltiger Weise möglich war. Aus diesem Grunde erklärt sich die Vielseitigkeit der Malerei dieser Epoche, die auch darin der Plastik weit überlegen ist.

A. Die toskanische Schule[1]).

Gleich der vorigen Epoche zeigt auch die jetzige die Schule von Toskana als die erste an Reichthum und nachhaltiger Kraft des künstlerischen Schaffens. Wie schon Giotto und Orcagna, wenngleich mit den mehr andeutenden symbolischen Mitteln ihrer Zeit, die Richtung der florentinischen Kunst auf Schilderung lebendigen Handelns festgestellt hatten, so nahmen die Meister der jetzigen Epoche im Sinn ihrer Zeit jene Aufgaben wieder auf. Aber wenn sie die heiligen Geschichten erzählen, so ist ihnen nicht mehr der Vorgang selbst die Hauptsache, sondern er dient ihnen gleichsam als Vorwand für die lebensvolle Auffassung und Darstellung der Wirklichkeit. Deshalb stellen sie die heiligen Gestalten in reiche landschaftliche Umgebung, gefallen sich in prächtig geschmückten architektonischen Hintergründen und machen ihre eigenen Zeitgenossen im vollen Kostüm ihrer Tage zu theilnehmenden Zeugen der heiligen Vorgänge. Während dadurch der specifisch religiöse Inhalt ihrer Bilder allerdings entschiedenen Abbruch erfährt, wird nun zum ersten Mal das wirkliche Leben ernsthaft und ausführlich zum Gegenstand der Kunst gemacht und durch den der florentinischen Schule angeborenen grossen Sinn so sehr verklärt und erhöht, dass diese Gestalten trotz ihrer zeitlich bedingten Erscheinung einen ewigen Werth im Reiche des Schönen erlangen.

Zunächst treten einige Künstler auf, welche eine Uebergangsstellung einnehmen, indem sie, von der Grundlage der mittelalterlichen Darstellungsweise ausgehend, den Gestalten eine grössere Kraft der Wirklichkeit, ein stärkeres Naturgefühl zu verleihen suchen. Dahin gehört *Paolo Doni*, genannt *Uccello* (1397—1475), dessen in grüner Erde gemalte Fresken aus dem alten Testament, die Sündfluth und Noah's Opfer, im Klosterhofe von S. Maria Novella zu Florenz durch ihre perspektivischen Verkürzungen bemerkenswerth sind. Ein kühnes Schlachtbild in der Nationalgalerie zu London, ein anderes in den Uffizien zu Florenz, ebenso das grau in grau gemalte Reiterbild des Feldherrn Hawkwood im Dom daselbst zeigen ihn auf dem Gebiet profangeschichtlicher Schilderung heimisch. Ferner *Andrea del Castagno* (1390—1457), ein energischer Realist, der am frühesten und entschiedensten die gemeine Natur in die Malerei einführte, wie man besonders an den jetzt im Bargello aufgestellten historischen Einzelfiguren erkennt. Voll Leben ist die grau in grau gemalte Reitergestalt des Niccolo da Tolentino im Dom, von grossartiger Gewalt, aber in energischem Realismus, dabei überaus tief und kräftig gemalt und modellirt das neuerdings entdeckte Abendmahl im Refektorium des aufgehobenen Nonnenklosters S. Apollonia. Tritt hier die realistische Tendenz der neuen Zeit mit rücksichtsloser Gewalt

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 67, 67 A und 68 (V.-A. Taf. 37 und 38).

hervor, so erkennt man dagegen wiederum den Uebergang aus der mittelalterlichen Auffassung in die neue Richtung bei *Masolino* (*Tommaso di Cristoforo Fini*), über welchen erst neuere Untersuchungen Klarheit gebracht haben. Zu Panicale im oberen Arnothale 1384 geboren, vielleicht 1447 gestorben, malte er gegen 1428 Scenen aus dem Leben Mariä am Chorgewölbe der Collegiatkirche zu Castiglione di Olona bei Varese, Werke, in welchen der gothische Styl noch überwiegt, obwohl sich ein freieres Naturgefühl schon zu regen beginnt. Mit 1435 sind sodann die Wandgemälde aus der Geschichte Johannes des Täufers im Baptisterium daselbst bezeichnet, in welchen sich dieselbe Hand, aber in merklich fortgeschrittenem Styl mit grösserer Lebensfülle und einem freieren Gefühl für Anmuth zu erkennen giebt. Auch die Wandbilder im Chor der Collegiata, Scenen aus dem Leben der hh. Laurentius und Stephanus, scheinen in ihrer grösseren Kühnheit und Breite dieser spätern Zeit des Künstlers zu entsprechen. Nach diesen Zeugnissen darf man nun auch Masolino für den Urheber der vor 1420 entstandenen Fresken aus der Legende der h. Katharina halten, welche man in der Kapelle dieser Heiligen in S. Clemente zu Rom sieht. Sie zeigen denselben Uebergangsstyl noch in minder entwickelter Form, mögen übrigens unter Betheiligung des damals noch sehr jugendlichen Masaccio ausgeführt worden sein. Als entscheidender Bahnbrecher tritt nun der grosse *Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni)*, der jüngere Zeitgenosse, Landsmann und Schüler Masolino's hervor. In kürzester Lebensfrist (1401—1428) durchmisst er rasch die Entwicklungsstadien der früheren Kunst und dringt in kühner Sicherheit zu einer Grösse und Macht der Erscheinung durch, welche sein Wirken epochemachend und sein Beispiel maassgebend für die gesammte Kunst des 15. Jahrhunderts bis auf Lionardo, Michelangelo und Rafael gemacht haben. Sein Hauptwerk sind die Fresken, welche er in der Kapelle Brancacci in Sta. Maria del Carmine zu Florenz ausführte. Bisher schrieb man den Beginn dieser Arbeiten dem Masolino zu und legte ihm die Predigt Petri und, an der rechten Seite, die Heilung des Lahmen und die Genesung der Petronilla bei. Freilich ist in diesen Bildern noch nicht die volle Kraft der Charakteristik, die ganze Grossartigkeit der Composition, die hohe dramatische Gewalt der reiferen Werke. Dies erklärt sich aber, wenn man annimmt, dass der Meister mit diesen Theilen der Arbeit begonnen und erst im weiteren Fortschreiten die Höhe seines Styles erreicht hat. Auch die noch etwas befangene Darstellung des Sündenfalls gehört zu den früheren Bildern. In der That haben neuere Untersuchungen[1]) ergeben, dass Ma-

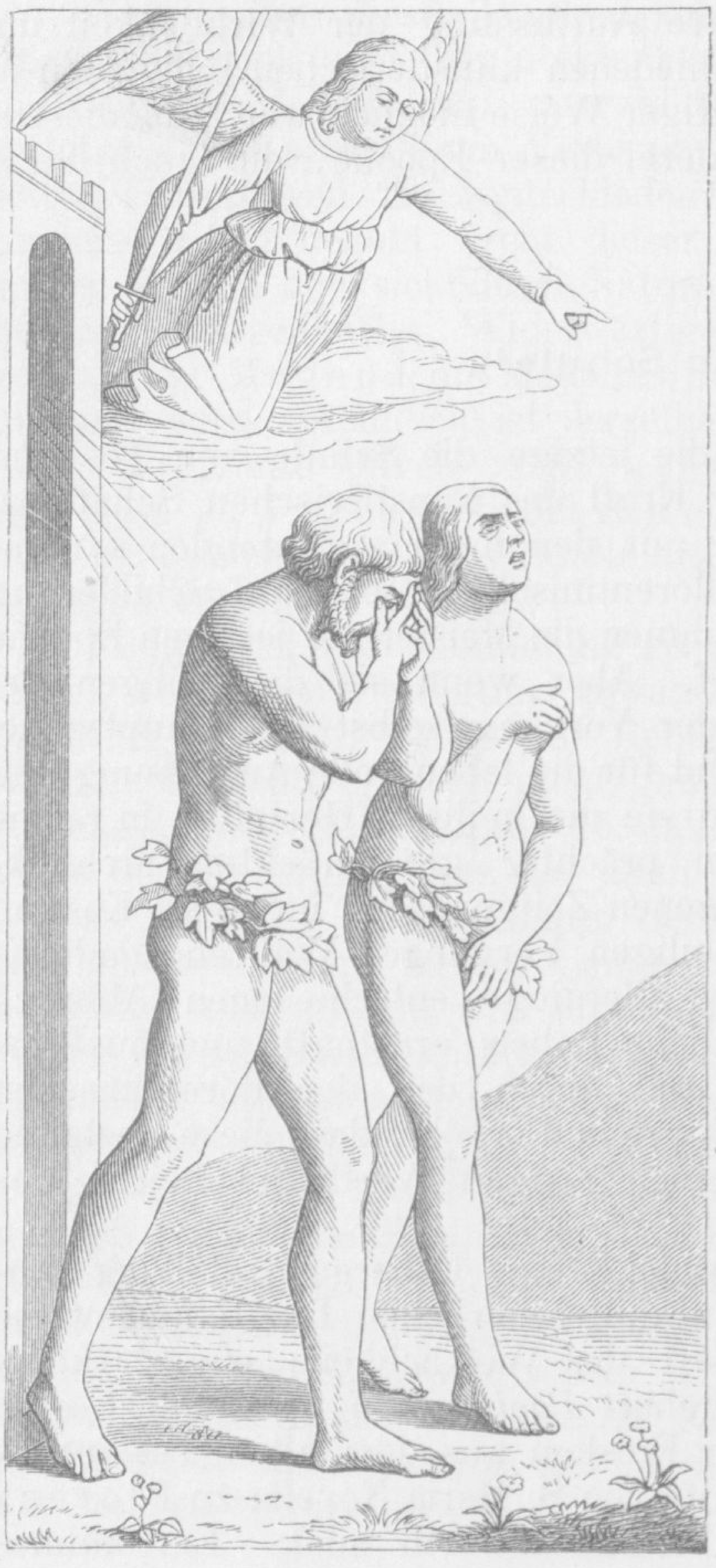


Fig. 511. Die Vertreibung aus dem Paradies, von Masaccio.

[1]) Vgl. die scharfsinnige Darlegung bei Crowe und Cavalcaselle, dazu aber die Aufsätze von *A. von Zahn* und *W. Lübke*, in den Jahrb. für Kunstwissenschaft. II. u. III.

saccio es war, der den ganzen Cyklus begonnen und bis auf einige nachher durch Filippino Lippi vollendete Theile allein ausgeführt hat. Er malte am linken Pilaster beim Eingang der Kapelle die Vertreibung aus dem Paradiese (Fig. 511), nicht bloss die frühesten vollkommen nackten Aktfiguren der modernen Kunst, sondern von solcher Schönheit der Composition, dass Rafael dieselbe in seine biblischen Darstellungen mit aufgenommen hat. Ferner Petrus taufend und im Gefängniss, Scenen voll Leben und Bedeutung, die erstere wieder mit trefflichen nackten Figuren, unter welchen der frierende Jüngling immer bewundert worden ist; Petrus und Johannes, Krüppel heilend und Almosen spendend. Seine beiden grossen Hauptbilder sind aber an der linken Wand; oben Christus, der Petrus befiehlt, die Münze aus dem Rachen des Fisches zu nehmen (Fig. 512), ein Bild von gebieterischer Hoheit und Gewalt, namentlich die Apostel sind

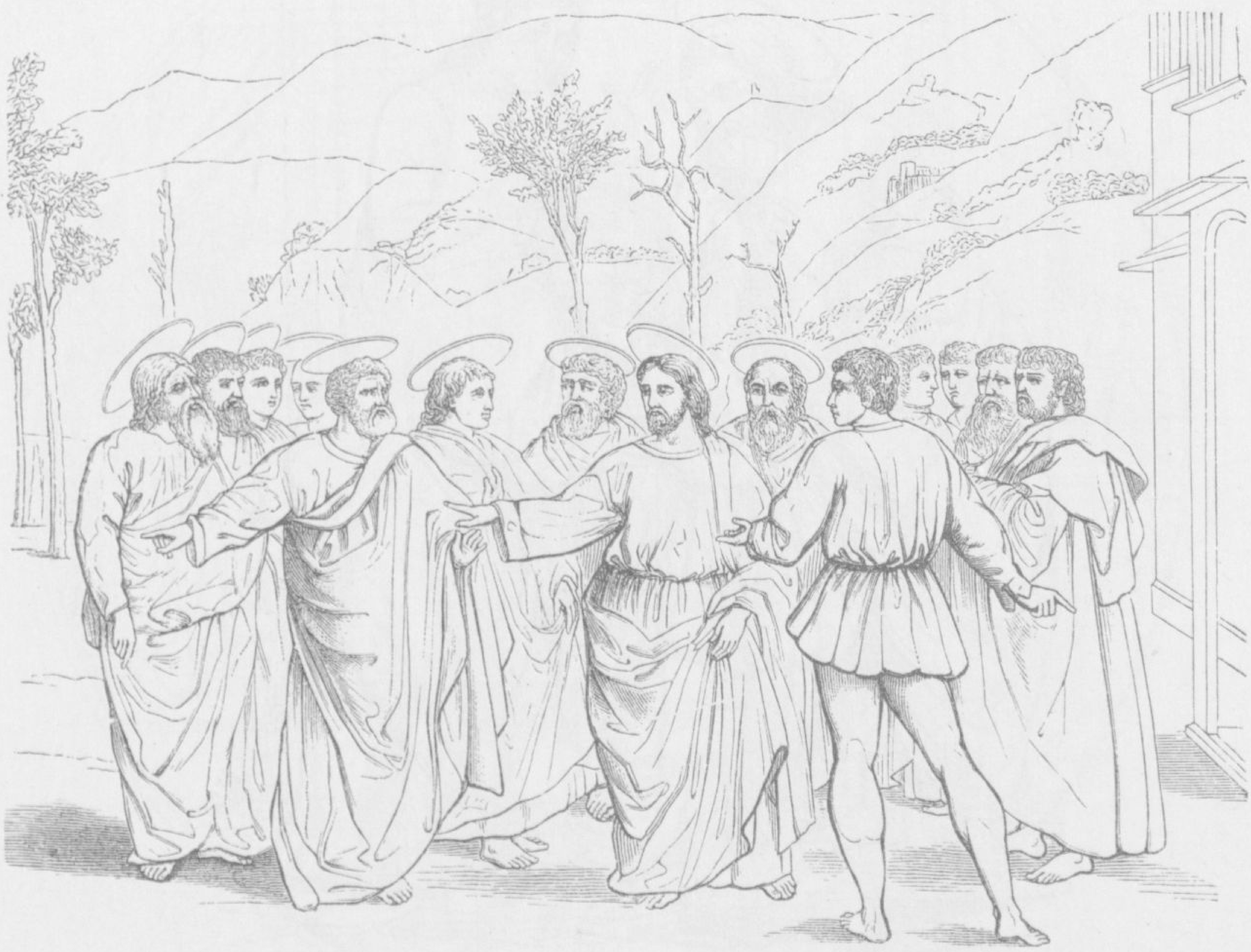


Fig. 512. Von Masaccio's Fresken in der Kapelle Brancacci. Florenz.

Gewandfiguren von einer Macht und Grösse, wie keiner der späteren, selbst Rafael und Michelangelo nicht, sie übertroffen hat; unten Petrus auf der Kathedra und die Erweckung des Königssohnes, letzteres zum Theil von Filippino Lippi vollendet[1]). Die Gestalten sind überall voll lebendigsten Daseins, scharf modellirt und grossartig behandelt, die Farbe ernst und kräftig, die Gewandung von meisterhaft freiem und kühnem Wurf, der ganze Geist der Darstellungen gesättigt von mächtigem historischen Leben. (Das Uebrige ist von *Filippino Lippi.)*

Das Beispiel dieser gewaltigen Darstellungsweise riss die Zeitgenossen zur Bewunderung und Nacheiferung hin. Fast alle Meister des 15. Jahrhunderts bis auf Lionardo, Michelangelo und Rafael haben vor diesen grossartigen Werken studirt und von ihnen gelernt. Einer der ersten unter ihnen ist *Fra Filippo Lippi* (c. 1406 bis 1469). Wie die persönlichen Erlebnisse dieses leidenschaft-

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 67 A (V.-A. Taf. 40 A) Fig. 1.

lichen Künstlers, der, von ungebändigter Empfindung hingerissen, die Fesseln klösterlicher Zucht sprengte, so zeigen auch seine künstlerischen Werke eine verwandte Kühnheit in der unmittelbaren Auffassung des Lebens. Er führt die heiligen Gestalten und Ereignisse ganz auf den Boden wirklicher Existenz, er greift aber auch oft so tief in die einfach menschliche Empfindung hinein, dass Züge von zartester Innigkeit in seinen Werken dicht neben sinnlich frischer, keck naiver Wirklichkeit stehen. Dabei verklärt er die Farbe zu demselben fröhlichen, heiteren Glanze, der das ganze Dasein seiner Gestalten umfliesst. Unter seinen Monumentalwerken sind die Wandgemälde im Chore des Domes von Prato die wichtigsten (Fig. 513). An der rechten Wand sind es die Geschichten Johannes



Fig. 513. Johannes nimmt Abschied von seinen Eltern. Von Fra Filippo Lippi. Prato.

des Täufers, an der linken die des heiligen Stephanus, voll Ausdruck und Leben, wunderschön das Gastmahl mit der tanzenden Herodias, feine, kluge, etwas wehmüthige Köpfe, schöne Männergestalten in grossartig stylisirter Gewandung, alles in warmer, milder Klarheit der Farbe. Sodann auf der andern Seite die Steinigung des Stephanus, ergreifend wahr, bei dem getödtet daliegenden Heiligen die herrlichsten klagenden Gestalten und prächtige Portraitfiguren voll Würde und einfacher Strenge. Aus viel späterer Zeit, und zwar vom Ende seines Lebens und Wirkens, sind die Fresken in der Apsis des Chors vom Dom zu Spoleto, mit der lebendig und anziehend componirten Krönung der Maria und drei andern Scenen aus ihrem Leben. Seine Tafelgemälde sind oft von bezaubernder Süsse und Innigkeit, die Madonnen mütterlich sorgsam, das Christuskind zum ersten Mal von holdseligster und doch durchaus real durchgebildeter Erscheinung. Die Galerieen zu Florenz (Fig. 514), besonders die der Akademie, bewahren zahlreiche Werke dieser Art; das Museum zu Berlin besitzt ebenfalls einige liebenswürdige

Tafeln; vorzüglich anmuthig sind aber zwei Bilder in der Nationalgalerie zu London, ursprünglich für Cosimo de' Medici gemalt. Das eine enthält Johannes den Täufer mit sechs andern Heiligen, das andere eine Verkündigung von zarter Holdseligkeit.

Unter den Schülern Fra Filippo's ist *Sandro Botticelli (Alessandro Filipepi,* 1447 bis 1510) der ausgezeichnetste. Er erweiterte den Darstellungskreis, indem er die antike Mythe und die Allegorie mehrfach in seinen Bildern behandelte. So in einem liebenswürdig naiven Gemälde der Venus, die auf einer Muschel über



Fig. 514. Madonna von Fra Filippo. Gal. Pitti.

das Meer dahinschwebt, in der Galerie der Uffizien zu Florenz[1]). Nicht minder poetisch das Gegenstück in der Akademie, welches den Frühling im Anschluss an eine schöne Horazische Ode („Solvitur acris hiems") schildert. Eine gediegen durchgebildete Venusgestalt, offenbar ein Studium für die Geburt der Göttin in den Uffizien, findet sich im Museum zu Berlin, eine auf blumigem Wiesengrund lagernde, von Amoretten umspielte im Louvre. Noch merkwürdiger ist in der Akademie zu Florenz das allegorische Bild der Verleumdung, worin auch die Vorliebe Sandro's für hastige Bewegung und flatternde Gewänder hervortritt. In seinen religiösen Tafelbildern, die man ebendort und in vielen anderen Galerieen findet, herrscht eine innige Empfindung, die nicht selten einen leisen Anflug von Wehmuth und eine zarte poetische Stimmung gewinnt. So in dem köstlichen

1) Denkm. der Kunst Taf. 67 A (V.-A. Taf. 40 A) Fig. 5.

Rundbild der von Engeln verehrten Madonna, in der Tribuna der Uffizien, einem wahren Juwel der Kunst Sandro's (Fig. 515). Diese Rundbilder („tondo"), durch *Fra Filippo* in die Malerei eingeführt, sind besonders durch ihn beliebt geworden; ein zweites, ebenfalls in den Uffizien, wo die Madonna von sechs schönen Engeln mit Lilien umdrängt wird; ein ähnliches im Museum zu Berlin, wo die Engel mit Rosenkränzen geschmückt sind und rosenumwundene brennende Wachskerzen halten; andere in der Gal. Pitti, in der Gal. Borghese zu Rom, in der Galerie zu Turin u. a. O. schildern nach dem Vorgange Fra Filippos die Madonna in der idyllischen Beschränkung eines intimen Kreises verehrender Engel, welche die Gottesmutter wie ein Hofstaat umgeben. Kein andrer Künstler hat dieses anmuthige Thema so reich ausgesponnen. Daneben zeigt sich dann in



Fig. 515. Madonna von Engeln verehrt. Von Sandro Botticelli. Florenz.

den grösseren, gleichsam offiziellen Altarbildern der Künstler voll Würde und Feierlichkeit. So in der grossartigen thronenden Madonna mit sechs Heiligen in der Akademie, einem Bilde, das in markiger Charakteristik und mächtigem architektonischem Aufbau mit Ghirlandajo wetteifert. So in der Krönung Mariä mit vier lebhaft bewegten Heiligen, in derselben Sammlung; so in der grossen für Cosimo Medici gemalten Anbetung der Könige in den Uffizien mit ihren reichen ausdrucksvollen Gruppen, einem der gediegensten Werke des Meisters; namentlich aber in der Grablegung Christi in der Pinakothek zu München, wo die leidenschaftliche Grösse und Kraft der Schilderung an Donatello gemahnt. Endlich hatte Sandro Theil an den Fresken, mit welchen Sixtus IV. die nach ihm genannte Sixtinische Kapelle im Vatican ausschmücken liess. Von ihm sind drei grosse Bilder, von denen besonders die Vertilgung der Rotte Korah eine Composition voll dramatischen Lebens zeigt. Das andere Bild giebt verschiedene Scenen aus dem Leben Mosis, von denen wir die Töchter Jethro's am Brunnen als Beispiel von der anziehenden Lebensfrische seiner Schilderung

vorführen (Fig. 516). Wie so oft in dieser Epoche wird in demselben Gemälde eine Reihe von zeitlich und örtlich getrennten Begebenheiten unmittelbar im Raume zusammengebracht. Das dritte Bild schildert in derselben Ausführlichkeit die Versuchung Christi. Schöne landschaftliche Gründe, eine Menge prächtiger Motive der Bewegung und ausdrucksvoller Gestalten zeichnen diese Compositionen aus. Höchst bedeutend ist sodann die Reihenfolge von Zeichnungen, in welchen Sandro die Divina Commedia Dantes illustrirt hat, jetzt im Kupferstichkabinet zu Berlin.

Ein bedeutender Meister war sodann der Sohn des Fra Filippo und Schüler



Fig. 516. Die Töchter Jethro's am Brunnen. Von Botticelli. Rom.

des Sandro, *Filippino Lippi* (c. 1457 bis 1504). Zu seinen früheren Werken gehört die Vollendung der Fresken in der Cap. Brancacci in S. M. del Carmine zu Florenz, wo er die Auferweckung des Königssohns, Petrus und Paulus vor dem Richter und Petri Marterthum und Befreiung malte, Werke von Würde und Kraft, voll dramatischen Lebens[1]. Seiner spätern Zeit gehören die Fresken der Cappella Strozzi in S. Maria novella vom Jahre 1486 mit Scenen aus der Apostelgeschichte. Links die Erweckung der Drusiana durch den Evangelisten Johannes, rechts die Vertreibung des Drachen aus dem Tempel des Mars durch den heiligen Philippus. Die Darstellungen sind sehr lebendig und ausdrucksvoll,

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 67 (V.-A. Taf. 40) Fig. 4.

aber etwas unruhig in den Gewändern und Stellungen, worin sich ein gewisser phantastischer Zug offenbart. Aber ungemein prägnant und wahr, fast überraschend tritt Alles hervor. So das Erstaunen bei der Erweckung der Drusiana in der herrlichen Gruppe der Frauen mit den Kindern; so der Ausdruck von Entsetzen, Angst und Grauen bei der Vertreibung des Drachen, wo auch die Architektur reich, ja fast überladen erscheint. Am Gewölbe sieht man die grossartigen Gestalten Christi, der vier Evangelisten und des h. Antonius.



Fig. 517. Aus Filippino Lippi's Fresken in S. M. S. Minerva in Rom.

Noch später sind die Fresken in S. Maria sopra Minerva zu Rom, wo Filippino die Wandgemälde in der Kapelle des h. Thomas ausführte. Der Triumph des h. Thomas über Averroes, d. h. des Glaubens über die Ketzerei, wird nur durch die schöne florentinische Lebensfülle der Zuschauergruppen, die ihre Theilnahme ausdrücken, interessant. Voll dramatischen Ausdrucks ist das Wunder mit dem Kruzifix, welches sich plötzlich bewegt, um dem in Anbetung versunkenen Heiligen das Lob seiner Schriften zu verkündigen (Fig. 517). In der Himmelfahrt der Maria sind die übertrieben lebendigen Engel, die affectvollen Bewegungen der Madonna und der Apostel, welche erstaunt den leeren Sarg umringen, gar

zu absichtlich, aber das schöne warme Colorit und die anmuthigen Köpfe ersetzen manches. Von seinen Tafelbildern, die mehrfach angetroffen werden, gehört ein grosses Altarbild in der Kirche der Badia zu Florenz zu den besten, anziehendsten Werken seiner früheren Zeit. Die Madonna tritt von Engeln begleitet zum heil. Bernhard heran, der in einer reichen Felslandschaft sich frommen Betrachtungen hingiebt. Maria, die gleich den Engeln noch an Sandro erinnert, sieht mütterlich und etwas leidend aus, die Engel sehr innig mit schönen Knabenköpfen: Der Ton des Ganzen ist warm, mild und klar, nur die Gewänder der Engel haben die bunten Farben und unruhigen Falten, welche so oft auf den gleichzeitigen florentiner Bildern bemerkt werden. Diesem ausgezeichneten Werke steht eine ursprünglich für eine Kapelle der Ruccellai gemalte, jetzt in der National-



Fig. 518. Aus Noah's Geschichte. Von Benozzo Gozzoli. Pisa.

galerie zu London befindliche Altartafel sehr nahe. In schöner tiefer Färbung durchgeführt, stellt sie die von den h. Hieronymus und Dominikus verehrte Madonna dar. Es ist eins der vorzüglichsten Werke des Meisters

Andre Maler dieser Zeit gingen aus der Schule Fiesole's, hingerissen durch die übermächtige Zeitströmung, ebenfalls zur Richtung des Masaccio über, bewahrten aber dabei einen Nachklang von der süssen Milde und Innigkeit ihres ersten Meisters. Zu diesen gehört *Cosimo Rosselli* (1439—1507), von welchem ein Freskobild vom Jahre 1486 in S. Ambrogio zu Florenz mehr durch liebenswürdige Einzelheiten, namentlich eine Fülle schöner Köpfe, als bedeutende Anordnung anzieht. Ausserdem malte er in der Sixtinischen Kapelle zu Rom mehrere Bilder, unter denen die Bergpredigt und Heilung des Aussätzigen eine Menge anmuthiger und würdevoller Gewandfiguren in überaus reicher, lieblicher Landschaft zeigt. Auch an Tafelbildern von ihm fehlt es nicht.

Einen ähnlichen Entwicklungsgang nahm *Benozzo Gozzoli* (1420 bis c. 1498), der in seinem Hauptwerk, den 22 grossen Wandbildern im Campo Santo zu Pisa von 1469 bis 1481, die liebenswürdigste Anmuth in der Auffassung des

wirklichen Lebens und eine unerschöpfliche Fülle an frischen, originellen und innig empfundenen Motiven kundgiebt. Es sind die Geschichten des alten Testaments, von Noah anfangend und mit Joseph schliessend, deren patriarchalische Einfachheit und idyllische Anmuth er mit unvergleichlicher Naivetät geschildert hat (Fig. 518). Eine köstliche Schaar lebenswahrer Gestalten bewegt sich auf einem Hintergrunde, dessen landschaftlicher und architektonischer Reichthum selbst in dieser schöpfungsfreudigen Zeit seines Gleichen sucht und an festlich heitrem Ausdruck alle Zeitgenossen übertrifft. In dem zahllosen Heer jugendlich anmuthiger und männlich würdiger Gestalten, die im reichen Kostüm der Zeit und in jeder erdenklichen Bethätigung einer kräftigen Daseinslust auf seinen Bildern sich drängen, tritt der eigentliche Inhalt, der biblische Vorgang in den Hintergrund, und die Geschichte des Erzvaters Noah, seines Weinbaues und seiner Trunkenheit muss z. B. dem heitren Künstler lediglich den Anlass zu einer Schilderung des fröhlichen Treibens bei der Weinlese herleihen. Von hoher Anmuth sind auch die Gemälde in der Kapelle des Pal. Riccardi zu Florenz, den Zug der heil. drei Könige darstellend. Man kann nichts Liebenswürdigeres sehen als diese reich bewegten Schaaren voll freudiger Weltlust, denen die Bildnisse bedeutender Zeitgenossen eingereiht sind, und die durch jubilirende Engelchöre von entzückender Schönheit begleitet werden. Auch die goldig klare Färbung stimmt in diesen Jubel ein. Andre Fresken von ihm, in der Kirche von Monte Falco bei Foligno (c. 1450) und in S. Agostino zu S. Gimignano (1465), bezeichnen den allmählichen Entwicklungsgang des Künstlers. Von seinen Tafelbildern sieht man eins der anmuthigsten, eine thronende Madonna mit dem Kinde, nach 1461 gemalt und noch an Fiesole erinnernd, obwohl in der Durchbildung der Gestalten bedeutend entwickelter, in der Nationalgalerie zu London. Eine Verherrlichung des h. Thomas von Aquino besitzt die Sammlung des Louvre.

Einer der bedeutendsten Meister dieser Epoche ist *Domenico Ghirlandajo*, eigentlich *Bigordi* (1449 bis 1494), der an Grösse des Sinnes und Kraft der Ausführung die meisten übrigen übertraf und recht eigentlich als der geistige Erbe Masaccio's zu betrachten ist. Er vor allen giebt nicht bloss den idealen Gestalten seiner Heiligen, sondern auch dem zahlreichen Chor von Zeitgenossen, die jenen als Begleiter und Zuschauer zur Seite stehen, eine ächt historische Würde, eine feierliche Erhabenheit, eine lebensfrische Fülle der Erscheinung, die durch gediegene Vollendung und kräftige Farbenwirkung unterstützt werden. Zu seinen früheren Arbeiten gehört das Wandbild in der Sixtinischen Kapelle zu Rom, Petrus und Andreas vom Herrn zum Apostelamt berufen, eine Darstellung voll hoher Würde und frischen Lebens. Wichtiger und umfassender sind zwei Cyklen von Freskobildern, mit denen er 1485 die Kapelle Sassetti in S. Trinità zu Florenz und 1490 den Chor von S. Maria novella daselbst schmückte. Erstere enthalten in einer Reihe trefflich entwickelter Scenen die Hauptmomente aus dem Leben des h. Franziscus. Namentlich der Tod des Heiligen (Fig. 519) ist eine Darstellung voll feierlicher Würde und edel empfundenen Ausdrucks. Die Werke in S. Maria novella aber, das Leben der Maria und Johannes des Täufers, zeigen die reife und vollendete Kunst des Meisters[1]). Die Vorgänge selbst sind in wenigen Figuren mit einfach grossen Zügen geschildert; aber überall haben sich die edlen Zeitgenossen des Malers in reicher Anzahl als Zuschauer eingefunden, die Jungfrauen anmuthig und fein, die Matronen bürgerlich gemüthlich, die Jünglinge schlank und elegant, die Männer voll Bedeutung und Charakter, lauter Prachtgestalten in freier, menschlicher Würde. Das florentiner Leben der damaligen Tage spiegelt sich hell und klar in diesen anziehenden Bildern. Vor Allem sind die Vorgänge bei der Geburt der Maria und des Johannes, sowie die Begegnung der Maria und Elisabeth frisch und naiv dem wirklichen Leben der Zeit nachgeschildert. Zumeist begiebt sich Alles vor edlen architektonischen oder anmuthigen landschaftlichen Hintergründen. In seinen Tafelbildern bewegt

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 67 (V.-A. Taf. 40) Fig. 5 und 6.

sich Ghirlandajo nicht mit gleicher Freiheit, obwohl auch unter ihnen Werke hohen Werthes sind, wie eine Anbetung der Hirten vom Jahr 1485 in der Akademie zu Florenz, die Madonna jungfräulich, hold und lieblich ernst, das Kind eines



Fig. 519. Tod des h. Franziscus. Von Dom. Ghirlandajo. Florenz.

der reizendsten dieser Epoche, Anordnung und Durchführung gediegen, die Farbe kräftig und gesättigt in einem goldbräunlichen Ton. Andere tüchtige Bilder in der Galerie zu Berlin und in der Pinakothek zu München.

Wie die Plastik auf die Malerei lebendig einwirkte, so zeigen sich bisweilen auch jetzt beide Künste in derselben Hand vereinigt; so bei *Andrea Verrocchio* und in ver-

wandter Weise bei *Antonio Pollajuolo* (s. oben S. 145), deren Tafelbilder besonders durch ungemein energische Modellirung an dies Verhältniss erinnern. Vom ersteren besitzt die Akademie zu Florenz ein Gemälde der Taufe Christi, welches durch die herbe Schärfe der Charakteristik, mehr aber noch durch den Umstand bemerkenswerth ist, dass der junge Lionardo als Schüler Verrocchio's den jugendlich schönen Engel gemalt hat, dessen Lieblichkeit sich auffallend von der Strenge der übrigen Köpfe

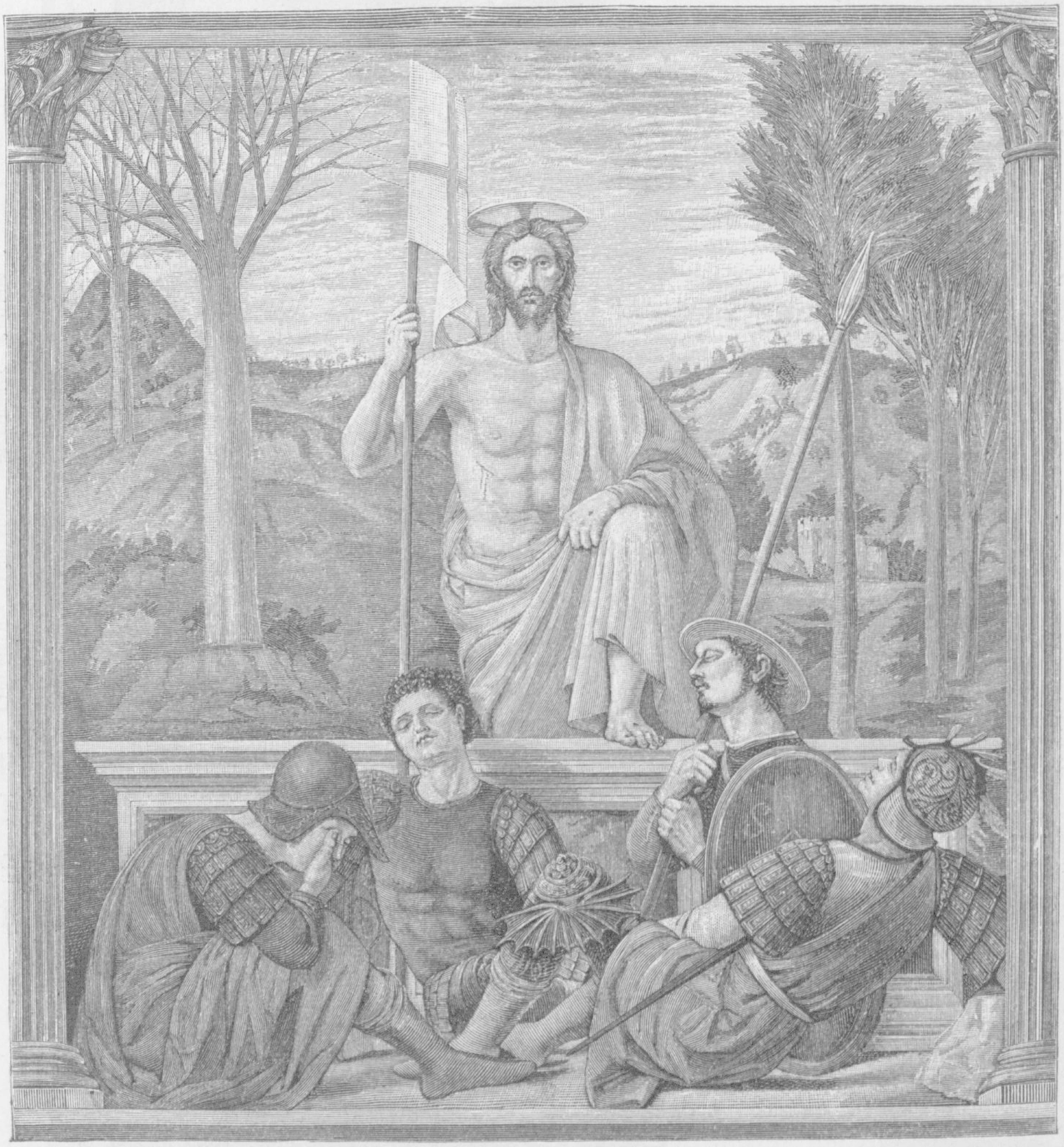


Fig. 520. Auferstehung Christi von P. della Francesca. Borgo S. Sepolcro.

unterscheidet. Von Pollajuolo sieht man eine vorzüglich durchgeführte Darstellung vom Martertode des h. Sebastian in der Nationalgalerie zu London, vielleicht das vollendetste Werk des Meisters. Ist indess bei diesen Künstlern das Formelle die Hauptsache, dem sich der geistige Gehalt unterordnet, so erreicht dagegen der Schüler Verrocchio's, *Lorenzo di Credi* (1459 bis 1537), in seinen zahlreichen, vielverbreiteten Tafelbildern bei aller Sorgfalt der Formenbehandlung eine Innigkeit und Wärme der Empfindung, die denselben eine besondere Anziehungskraft verleihen.

Endlich haben wir hier noch einen vorzüglichen Meister anzuschliessen, der, durch florentinische und paduanische Einflüsse bedingt, einen Uebergang zu den



Fig. 521. Moses, die letzte Ansprache an sein Volk haltend. Von Signorelli. Rom.

Künstlern Oberitaliens bildet: *Piero della Francesca* aus Borgo S. Sepolcro (geb. um 1420, † 1492). In seinen Werken verbindet sich die feinste Formbezeichnung

und seltenes Studium der perspektivischen Verkürzung mit goldig zarter, fast durchsichtiger Klarheit der Färbung. Dazu kommt eine Reinheit der Empfindung und oft ein Schönheitsgefühl, wie es sonst nur noch in der umbrischen Kunst gefunden wird. Sein Hauptwerk sind die Fresken im Chor von S. Francesco zu Arezzo, die Geschichte des Kreuzes darstellend. In den Uffizien zu Florenz sieht man von seiner Hand die Bildnisse Federigo's da Montefeltro und seiner Gemahlin. Andres in der Sakristei des Doms zu Urbino und in seiner Vaterstadt Borgo S. Sepolcro, wo namentlich im Pal. Pubblico eine herb grossartige



Fig. 522. Aus dem jüngsten Gericht. Von Signorelli. Orvieto.

Auferstehung Christi (Fig. 520). Von dort stammt auch die treffliche Altartafel mit der Taufe Christi, jetzt in der Nationalgalerie zu London: köstliche Gestalten, wie in goldigem Licht gebadet, umgeben von einer noch bunten, aber doch wirksam tiefen Landschaft. Als Schüler Pieros werden Signorelli und Pietro Perugino (s. unten) genannt.

Als einer der mächtigsten Geister des Jahrhunderts glänzt *Luca Signorelli* von Cortona (c. 1441 bis 1523)[1]), kühn und gewaltig, zum Höchsten strebend und in leidenschaftlicher Schilderung erschütternder Scenen allen Zeitgenossen

[1]) Vgl. die gediegene Monographie von *Robert Vischer*, Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Leipzig 1879. 8.

überlegen, zugleich zum ersten Mal in umfassender Weise der Darstellung des Nackten zugethan. Seiner früheren Zeit gehören zwei von den Fresken der Sixtinischen Kapelle, Mosis Reise mit seiner Frau Zipora nach Aegypten (dieses jetzt dem Pinturicchio zugeschrieben) und sein Tod, wo der Künstler sich dem allgemeinen florentinischen Zuge nach einer Fülle lebendiger Gestalten und Motive mit grosser Frische überlässt (Fig. 521). Nach der Sitte der Zeit vereinigt er in derselben Composition eine Reihe aufeinanderfolgender Scenen, und giebt im Vordergrunde links die Verleihung des Hirtenstabes an Aaron, rechts die Verkündigung des Gesetzes an das Volk. Im Mittelgrunde der lieblichen Gebirgslandschaft sieht man sodann, wie der Engel vom Gipfel eines Felsens dem Moses das gelobte Land zeigt; weiter wie der erblindete Patriarch mühsam mit dem Stabe seinen Weg sucht; endlich wie die Engel ihn bestatten. Den Höhepunkt seiner eigenthümlichen Begabung bezeichnen aber die seit 1499 gemalten Fresken, mit welchen er die von Fra Angelico begonnene Ausmalung der Madonnenkapelle im Dom zu Orvieto vollendete. Selten haben sich in so engem Raum solche Gegensätze in der Ausführung desselben Werkes geeint. Unter den reinen, seligen Gestalten Fiesole's, die vom Gewölbe niederblicken, breiten sich an den Wänden die mächtigen Gebilde Signorelli's aus, wie ein Geschlecht von Gewaltigen, das gegen die allgemeine Vernichtung ankämpft. Die dämonisch unheimliche Darstellung des Antichrist, die Auferstehung der Todten, die Hölle und das Paradies sind von seiner Hand. In der Auferstehung entfaltet er seine vollendete Kenntniss des menschlichen Körpers in einer Menge nackter Gestalten, die sich in den verschiedensten Stellungen mit kühner Verkürzung darbieten. Besonders reich an gewaltigen Zügen ist die Schilderung der Verdammten, das Entsetzen der vom rächenden Blitze des Himmels Getroffenen. Aber auch die Engel (Fig. 522), die mit Zithern und Leiern niederschweben, um die bang Hinaufschauenden tröstlich herbeizuwinken, sind unvergleichlich grossartig und schön. In dem grauenvollen Fährmann, der die Todten übersetzt, während am Ufer viele nackte Gestalten umherirren, erkennt man ein Motiv, das später der grosse Nachfolger des Meisters, Michelangelo, in seinem jüngsten Gericht wieder aufnahm. Kurz vorher (1497) entstanden die Fresken im Kloster Monte Oliveto bei Siena, die das Leben des h. Benedikt darstellen. — In seinen Tafelbildern herrscht derselbe grossartig strenge Sinn, eine herbe, männliche Auffassung, scharfe dunkle Schatten und energische Modellirung. Eins der vorzüglichsten ist die thronende Madonna mit Heiligen, im Dom zu Perugia vom Jahr 1484, edel angeordnet, menschlich gross und frei gefasst und trefflich durchgeführt. Mehrere tüchtige Arbeiten finden sich in seiner Vaterstadt Cortona (Dom, S. Margherita, S. Domenico u. a.), zwei werthvolle Altarflügelbilder im Museum zu Berlin. Hierhin ist kürzlich noch ein merkwürdiges grosses Tafelbild, die Schule des Pan, gelangt, welches von der lebensvollen und poetischen Behandlung antik mythologischer Scenen Zeugniss ablegt. Endlich sei jenes kleine frühe Bild der Brera zu Mailand erwähnt, welches die Geisselung Christi darstellt, nicht bloss durch dramatische Wucht, durch meisterliche Freiheit in Zeichnung des Nackten, sondern mehr noch durch eine diesem Künstler sonst fremde Feinheit der Durchführung und flüssig verschmolzene malerische Behandlung hervorragend. Von ähnlichem Werth ein kleines Rundbild der Heimsuchung im Museum zu Berlin.

B. Die Schulen Oberitaliens[1]).

Der Charakter der oberitalienischen Malerei beruht auf dem Ausdruck einer gewissen weichen Holdseligkeit und Anmuth. In Padua hatte schon am Ende der vorigen Epoche durch Altichiero und Avanzo ein Fortschritt nach der Seite

1) Denkm. der Kunst Taf. 67 A und 69 (V.-A. Taf. 40 A).

einer vollendeteren Wahrheit der Erscheinung sich Bahn gebrochen; allein die Auffassung war die herkömmliche geblieben und es bedurfte auch hier eines neuen Lebensprinzips, um die Malerei zu entscheidendem Umschwunge zu bringen. Dem gelehrten, durch seine Universität hochberühmten Padua gebührt in diesem Ringen die erste Stelle. Hier war der Ort, wo das Studium der Antike, sowie die wissenschaftliche Begründung der Perspektive mit einer Energie betrieben wurde, die nirgends ihres Gleichen fand. Man fühlt den paduanischen Gemälden dieser Zeit eben so gut den Boden ihrer Entstehung an, wie man in den gleichzeitigen florentiner Bildern das freie, vielbewegte Leben eines grossen und mächtigen Gemeinwesens spürt. Dieser unmittelbare Zug zum wirklichen Leben ist in den paduaner Bildern weniger zu bemerken. Dagegen herrscht eine antikisirende, mythologische Richtung vor; das Studium des menschlichen Körpers wird durch die antike Plastik vermittelt, und wo nicht die nackte Gestalt selbst am Platze ist, da werden die Umgebungen, die reichen architektonischen Perspektiven wenigstens mit Reliefdarstellungen förmlich überladen. Unter dieser Zeitrichtung muss die Weichheit und Anmuth, die der oberitalienischen Malerei von Alters her im Blute steckt, für eine lange Zeit zurücktreten und einem scharfen, oft herben Ausdruck, einer übertrieben bestimmten Formbezeichnung Platz machen. Diese Tendenz herrscht im 15. Jahrhundert um so unbedingter vor, als auch der einzige bedeutende florentiner Künstler, der um diese Zeit zahlreiche Werke für Padua schuf, Donatello, einem durchaus verwandten Streben anhing. Indess lässt sich auch hier leicht erkennen, wie nothwendig ein solcher Durchgangspunkt für die Malerei war, wenn sie nicht in Unbestimmtheit und Weichlichkeit versinken sollte.

Der erste Meister der Schule von Padua war der mehr durch seine Lehrthätigkeit als durch eigene Schöpferkraft bedeutende *Francesco Squarcione* (1394 bis 1474), der von weiten Reisen durch Griechenland eine Sammlung von antiken Sculpturen heimbrachte, die er zur Basis seines Unterrichts machte. Seine Unterweisung allein würde indess der Kunst nicht zu neuer Blüthe verholfen haben, wenn nicht unter seinen zahlreichen Schülern ein Genius von tiefer Begabung und grossartiger Kraft gewesen wäre, der als einer der ersten in dieser glänzenden und schöpferischen Epoche dasteht.

Andrea Mantegna (nach neueren archivalischen Ermittlungen in Vicenza geboren, 1431 bis 1506) strebt, gestützt auf das Studium der Antike, nach scharfem Erfassen und prägnantem Ausdruck der Körperformen, so dass man in seinen Gestalten meistens ein mehr plastisches als malerisches Leben bemerkt, das bisweilen, besonders in seinen früheren Werken, nicht ohne Härte und eine gewisse herbe Strenge vorgetragen wird. Zugleich aber hat er eine so lebhafte Empfindung für das Dramatische, dass in der ergreifenden Schilderung des Geschehenen kaum ein Anderer ihn überbietet. Sein Hauptwerk der Freskomalerei sind die Wandgemälde in der Kirche der Eremitani zu Padua, Darstellungen aus dem Leben der heiligen Jacobus und Christoph, an welchen er neben geringeren Schülern Squarcione's (der bedeutendste neben ihm ist *Pizzolo*) den Hauptantheil hat. Die beiden Wände der Kapelle dieser Heiligen sind mit je sechs Bildern bedeckt. Die Eintheilung derselben wird durch Pilaster und Friese gegeben, die auf dunklem Grunde sehr schön gemalte Fruchtschnüre haben; den oberen Abschluss bilden Genien mit frei über die Fläche hingespannten Frucht- und Blumengewinden, alles voll Anmuth und Naivetät. An der rechten Wand tritt eine strengere architektonische Umfassung von trefflich gemalten Säulen mit ihrem Gebälk hervor. In den Compositionen der Bilder beschränkt der Meister sich auf das Wesentliche, Nothwendige; dies aber ist voll Leben und Ausdruck. Am bedeutendsten sind die Geschichten des heiligen Jacobus, vor allen die Heilung des Blinden (Fig. 523). Wie dieser zum Apostel aufblickt, der ihn segnet, und wie der eine Jüngling, eine edle Gestalt, voll Theilnahme auf den Armen niedersieht, während ihm gegenüber ein kräftig gezeichneter Kriegsknecht verwundert die Hände zusammenschlägt, das alles

ist eben so einfach wie ergreifend. Die Färbung ist klar, kühl und schlicht, die Modellirung lebendig durchgeführt; die Zeichnung, sowie die reiche architektonische Perspektive mit höchster Sicherheit und Vollendung gehandhabt. Von den Geschichten des heil. Christophorus sind die oberen durch einige seiner Mitschüler ausgeführten, viel allgemeiner, platter und bedeutungsloser; dagegen sind die Marter und der Tod des Heiligen, leider in den unteren Theilen sehr beschädigt, von des Meisters eigener Hand trefflich behandelt. Die Dekoration



Fig. 523. S. Jacobus heilt den Blinden. Von Mantegna. Padua.

der Gewölbekappen durch farbige Arabesken, Engel und Evangelisten in Medaillons von Blumengewinden mit flatternden Bändern ist heiter, frisch und lebendig gedacht und gemalt.

Derselbe energisch realistische Geist herrscht noch ausschliesslicher in den Fresken, mit welchen Mantegna 1474 den herzoglichen Palast zu Mantua, das jetzige Castello di Corte, schmückte. Man sieht an den Wänden eines grossen Gemaches Darstellungen aus dem Leben des Lodovico Gonzaga. Ein Bild führt die herzogliche Familie vor. In etwas strenger Auffassung wird ein wunder-

bar bestimmtes, volles, innerstes Leben mit den einfachsten Mitteln geschildert. Der landschaftliche Hintergrund musste die Gelegenheit zu einer reichen, idealen Darstellung des antiken Rom herleihen. Ein anderes Bild, sehr verblasst und zerstört, zeigt den Herzog mit seiner Gemahlin Barbara von Brandenburg, von seinen Kindern, Hofleuten und Freunden umringt, im Freien sitzend. Ein drittes Bild schildert in einer poetisch phantastischen Gebirgslandschaft eine Jagdscene. Von höchster Anmuth und Heiterkeit sind die Malereien der Decken. In den Stichkappen sieht man auf Goldgrund gemalte Reliefdarstellungen der Thaten des Hercules und andere antike Mythen; in den Rautenfeldern acht gemalte Büsten römischer Kaiser in reichen Kränzen mit schönen Bändern, jeder von einem herrlichen Genius gehalten, alles auf Goldgrund gemalt. In der Mitte endlich scheint sich, von grünem Fruchtkranz umschlungen, die Decke zu öffnen, und der Blick fällt in eine cylindrische, meisterlich gemalte Oeffnung, durch die man den blauen Himmel sieht. Auf dem oberen Rande stolziert ein Pfau; schöne Frauenköpfe und liebliche Kinder blicken darüber weg, andere Kinder stecken schelmisch die Köpfchen durch die Oeffnung der Balustrade, andere stehen verwegen auf dem innern Fussgesims; den einen sieht man von hinten, der andere mit einem Dickkopf hat sich geklemmt und der dritte sieht ihm schelmisch zu, das alles voll entzückender Laune und in meisterlicher Verkürzung durchgeführt, obendrein wohl als das älteste Beispiel solcher auf Illusion berechneter Deckenmalerei merkwürdig.

Unter seinen Altarbildern nimmt das grossartig reiche Werk im Hochaltar von S. Zeno zu Verona die erste Stelle ein. Es ist die thronende Madonna mit mehreren Heiligen, namentlich einem wunderschönen Johannes, voll Anmuth in reicher Architektur mit reizenden Genien, welche Fruchtschnüre halten. Ein ähnliches Bild aus seiner späteren Zeit ist die Madonna della Vittoria (vom Jahr 1495) im Museum des Louvre zu Paris, auf welchem der Herzog Gonzaga mit seiner Gemahlin knieend angebracht ist. Sodann die neuerdings wieder entdeckte köstliche Madonna mit Engeln in der Brera zu Mailand[1]). Zu den herrlichsten Werken dieser Art gehört in der Nationalgalerie zu London eine thronende Maria, verehrt von Johannes dem Täufer und Magdalena, einer köstlichen Gestalt, die voll innigen Vertrauens aufblickt. Von einer bis ins äusserste Uebermaass, bis ins Hässliche gesteigerten Darstellung des Schmerzes zeugt dagegen die Pietà in der Brera zu Mailand, zugleich ein Problem kühner perspektivischer Verkürzung. — In manchen Arbeiten hat Mantegna mit besonderer Vorliebe antike Gegenstände behandelt, wie er denn zu den ersten gehört, die der modernen Malerei dies Gebiet erschlossen haben. Das wichtigste darunter ist der berühmte Triumphzug des Cäsar, ursprünglich für den Saal eines Palastes in Mantua gemalt, gegenwärtig ein kostbarer Schatz des Schlosses Hamptoncourt in England[2]). Es sind neun grau in grau ausgeführte Bilder, die in einer Fülle prächtiger Gruppen und lebensvoller Motive eine überaus strenge und gründliche Hingabe an den Geist der Antike verrathen und in der Sorgfalt einer bis ins Kleinste gewissenhaften Behandlung den genialen Zeichner erkennen lassen (Fig. 524). In andern derartigen Darstellungen, die in kleinem Maassstab ausgeführt sind, herrscht eine fast miniaturartige Feinheit, die daran erinnert, dass Mantegna auch unter den frühesten Kupferstechern Italiens einen bedeutenden Platz einnimmt. So eine überaus liebenswürdige Darstellung des Parnasses im Museum des Louvre.

Von einem andern Künstler, der unter dem Einfluss der paduanischen Schule stand und nach seinem Geburtsort *Melozzo da Forli* (1438—1494) genannt wird, sind zwar nur äusserst geringe Reste auf uns gekommen; diese jedoch von solcher Bedeutung, dass er ebenso anziehend als selbständig uns entgegentritt. Er malte um 1472 ein grosses Freskobild der Himmelfahrt Christi in der Chornische der Kirche Santi Apostoli zu Rom, welches zu Anfang des 16. Jahr-

1) Abb. in der Zeitschr. für bild. Kunst XXI.

2) Denkm. der Kunst Taf. 67 (V.-A. Taf. 40) Fig. 2 und 3.

hunderts durch den Umbau dieser Kirche zu Grunde ging. Nur geringe Bruchstücke wurden gerettet; im Palaste des Quirinal sieht man den schwebenden und von Engeln umgebenen Christus und in der Sakristei von S. Peter eine Anzahl musicirender Engel. In diesen Werken hat die Kunst Oberitaliens wieder ihre ganze Holdseligkeit und weiche Innigkeit erreicht. Damit verbindet sich aber eine hohe Meisterschaft der Zeichnung, eine seltene Zartheit und Klarheit des Colorits und eine kühne Anwendung jener perspektivischen Darstellungsweise, die uns schon in Mantegna's mantuanischen Fresken entgegentrat. Das allerdings

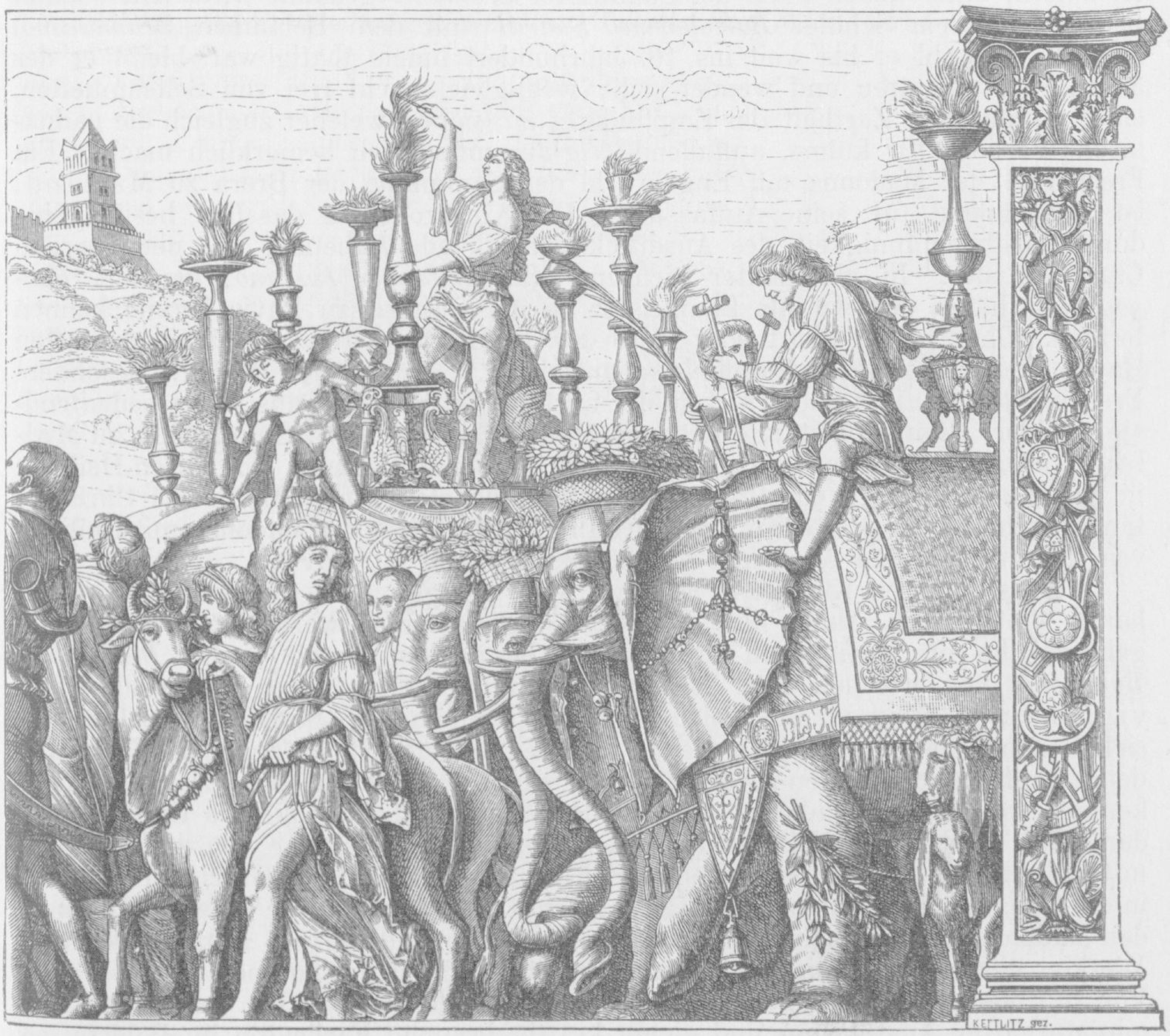


Fig. 524. Aus Mantegna's Triumphzug des Cäsar. Hamptoncourt.

bedeutende, aber etwas eckige und farbentrübe Freskobild der Gemäldesammlung des Vatikans, das Sixtus IV. darstellt, wie er den Platina zum Vorsteher seiner Bibliothek ernennt, rührt ebenfalls von Melozzo her.

Unter den gleichzeitigen Ferraresen zeichnet sich durch herbe Kraft und grossartigen Ernst in einer an Mantegna erinnernden Richtung *Cosimo Tura* († zw. 1494 u. 1498) aus (Hauptwerk eine thronende Madonna im Museum zu Berlin). Neben ihm noch besonders *Francesco Cossa* (1474), von welchem die ausgedehnten Fresken im Pal. Schifanoia zu Ferrara herrühren, Scenen aus dem Leben des Herzogs Borso, verbunden mit Triumphzügen der antiken Gottheiten, Werke voll naiver Frische, in denen eine Fülle kulturgeschichtlichen Stoffes lebendig zur Erscheinung kommt.

In der Lombardei ragt um diese Zeit vorzüglich die Schule von Mailand hervor, deren Anfänge sich ebenfalls an die paduaner Richtung knüpfen. Zu den frühesten gehört hier *Vincenzo Foppa*, d. Ä. († 1462), von welchem die Galerie zu Bergamo ein kleines Bild der Kreuzigung vom J. 1456 besitzt, in völlig mantegneskem Styl, scharf gezeichnet und effektvoll beleuchtet, dazu in der architektonischen Umrahmung die antikisirenden Tendenzen der mantuaner Schule verrathend. Ein Fresko in der Brera zu Mailand schildert noch etwas befangen das Martyrium des h. Sebastian. Neben mehreren anderen minder erheblichen Künstlern, unter denen auch der Baumeister *Bramante* genannt wird, tritt sodann bedeutender sein Schüler *Bartolommeo Suardi* (mit dem Beinamen *Bramantino*) heraus. Obwohl er bis weit ins 16. Jahrhundert hinein thätig war, bleibt er der ältern Richtung treu und wendet sich, wenngleich nicht frei von Seltsamkeiten, einer anmuthigen Zartheit der Empfindung zu, neben welcher zugleich die paduanische Vorliebe für kühne, auffallende Verkürzungen sich bemerklich macht. Ein Freskobild der Madonna mit Engeln, in der Sammlung der Brera zu Mailand, ist bezeichnend für seine Auffassung. Die Ambrosiana daselbst besitzt eine durch köstliche Innigkeit des Ausdrucks anziehende Anbetung des neugebornen Christuskindes. In verwandter Richtung war *Ambrogio Fossano*, genannt *Borgognone,* thätig, den wir als Baumeister an der Certosa zu Pavia bereits kennen lernten. Ohne grosse Kraft oder Tiefe des Gedankens wird er durch einen sanften Hauch liebenswürdigen Empfindens anziehend. Zahlreiche Werke, besonders Freskobilder von ihm finden sich in der Certosa von Pavia; eins seiner bedeutendsten Bilder, Himmelfahrt und Krönung Mariä, ehemals in S. Simpliciano zu Mailand, jetzt in der Brera (Fig. 525); eine thronende Madonna mit vielen Heiligen in der Ambrosiana daselbst; eins seiner schönsten Bilder, Maria das Christuskind verehrend, in S. Celso; zwei treffliche Altarbilder der Madonna mit Heiligen von überaus innigem Ausdruck besitzt das Museum zu Berlin.

Ausser diesen Künstlern ist noch eine Menge anderer Maler in der Lombardei thätig, von denen nur die wichtigeren genannt werden mögen. Dahin gehören die oft gemeinsam arbeitenden *Bernardino Zenale*[1]) und *Bernardino Buttinone*, von welchen man im Chorumgang des Doms ihrer Vaterstadt Treviglio ein mächtiges, aus vielen einzelnen Abtheilungen bestehendes Altarwerk sieht. Zenale lernt man dann weiter in seiner gemüthlich befangenen Weise und den eigenthümlich grauen Fleischtönen in einem Bilde der Galerie zu Bergamo kennen, welches die Madonna in einer Rosenlaube sitzend und das Kind stillend darstellt. Nach diesen Bildern darf man ihm wohl eine Reihe von sechs Tafeln mit einzelnen Heiligen zuschreiben, welche aus der Kirche delle Grazie zu Bergamo in die Galerie der Brera nach Mailand gelangt sind. Eine grosse Tafel der thronenden Madonna ebendort stimmt im trüben grauen Farbenton mit seinen bekannten Werken überein, zeichnet sich aber namentlich durch bedeutende Bildnisse aus. Von Buttinone dagegen findet sich ein kleines Madonnenbildchen von liebevollster miniaturhafter Ausführung und einem kräftig braunen Farbenton im Palaste der Isola Bella. Noch mag hier *Giov. Donato Montorfano* genannt werden, wegen des grossen überfüllten Freskos der Kreuzigung vom Jahre 1499, das im Refektorium von S. Maria delle Grazie zu Mailand sich dem Abendmahl Lionardo's gegenüber befindet.

Selbst bis nach Piemont hinein lassen sich ähnliche Einflüsse und Bestrebungen verfolgen, obwohl in dieser Entfernung von den Mittelpunkten des künstlerischen Lebens die Aufnahme des neuen Styles eine mehr oberflächliche ist. Am tüchtigsten, in einer herben Kraft realistischer Charakteristik erscheint *Macrino d'Alba,* von welchem die Certosa bei Pavia ein farbenglühendes Altarwerk in sechs Theilen von 1496 besitzt. Ein anderes Hauptwerk dieses Künstlers vom Jahre 1498 ist eine thronende Madonna mit Heiligen in der Galerie zu Turin, voll Energie der Charakteristik und Färbung; ebenda noch mehrere Einzeltafeln

[1]) Ueber Zenale vgl. *W. v. Seidlitz* in der Festschrift für A. Springer. Leipz. 1885.

mit Heiligen von 1506. Andere piemontesische Maler halten an der alterthümlichen Lieblichkeit der Oberitaliener fest, sind bei zarter, lichter Farbe schwächer in der Durchbildung, aber bisweilen anziehend im Ausdruck. Sie zeigen uns diejenige Grundlage gemüthvoller Stimmung, welche sich in Gaudenzio Ferrari und Soddoma nachmals zu höchster Schönheit und Vollendung entfalten sollte. Dahin gehört namentlich *Defendente de Ferrari*, von welchem man anziehende Bilder in der Galerie zu Turin, im Dom und der Akademie daselbst sieht; sodann *Girolamo Giovenone*, den man bis zum Jahre 1514 in der Galerie zu Turin und sogar bis 1527 in der Sammlung zu Bergamo verfolgen kann.

Wichtigere Erscheinungen bietet um dieselbe Zeit die Schule von Venedig.



Fig. 525. Krönung der Maria. Von Borgognone. Mailand.

Anfänglich steht auch sie unter dem Einfluss der Paduaner, und der erste bedeutendere Meister dieser neueren Richtung, *Bartolommeo Vivarini* († nach 1490), schliesst sich in scharfer Formbehandlung dem Vorgang jener Schule an. Seine zahlreichen Werke in den Kirchen und Museen Venedigs, sowie in manchen auswärtigen Sammlungen sind durch Schärfe der Charakteristik und zierliche Ausführung bemerkenswerth. In einem jüngeren Maler derselben Familie, *Luigi* (*Alvise*) *Vivarini*, tritt dieselbe Richtung schon erheblich gemildert auf, bereits angeweht von dem Einfluss des grossen Meisters, der als der Begründer der eigentlich venezianischen Malerei dasteht, des Giovanni Bellini[1]). So in der gross-

[1]) Derselbe Einfluss ist auch an Bartolommeo nicht spurlos vorübergegangen, wie u. A. eine Madonna mit Heiligen vom Jahr 1482 im rechten Kreuzschiff von Santa Maria de' Frari zu Venedig beweist, wo die Farbe tief und leuchtend, dabei warm und klar wie in Bellini's Bildern erscheint.

artigen thronenden Madonna mit sechs Heiligen, im Museum zu Berlin. Denn nun beginnt eine Reaction gegen die Strenge und Härte der paduanischen Behandlung, und die Venezianer finden in der Farbe fortan das wahre Lebenselement ihrer Darstellung. Schon in der früheren Epoche war hier mehr als anderswo ein zartes, weich verschmolzenes Colorit ausgebildet worden. Die prächtigen, farbenreichen Luftspiegelungen, die aus der wunderbaren Lage der Lagunenstadt sich ergeben, mussten wohl das Auge der Maler auf die Wirkung und Bedeutung der Farbe hinlenken. Der festlich heitere Sinn des Volkes, die glänzende Prachtliebe der reichen Aristokratie mochten diesen auf den vollen Farbenzauber irdischer Schönheit gerichteten Sinn bestärken, und um zur rechten Zeit auch das rechte Mittel für die Darstellung zu finden, wurde gerade jetzt um die Mitte des Jahrhunderts die von den Eycks in Flandern ausgebildete Oelmalerei nach Italien übertragen.

Antonello da Messina war der Vermittler dieses wichtigen Einflusses. Seine Hauptbilder befinden sich im Museum zu Berlin und verrathen deutlich den Uebergang zu einer selbständigen Auffassung. Ein männliches Portrait vom Jahr 1478 schliesst sich noch überwiegend der flandrischen Weise an; ein heiliger Sebastian von demselben Jahr und mehr noch eine Madonna mit dem Kinde zeigen bereits jene freiere vornehmere Schönheit, jenen weichen duftigen Schmelz des Colorits, die nachmals der venezianischen Schule eigen sind. Ein in kleinen Figuren meisterlich durchgeführter Christus am Kreuz, in der Akademie zu Antwerpen, mit dem Namen des Meisters und der Jahrzahl 1475, erinnert in der Anordnung und der miniaturhaften Feinheit an die Niederländer, zeigt aber im einfacheren Zug der Landschaft und im Charakter der Köpfe, wie in der Haltung der Gestalten entschieden italienisches Gepräge. Von verwandter Auffassung und Behandlung ist eine neuerdings in die Nationalgalerie zu London gelangte ebenfalls miniaturartig feine Kreuzigung. Merkwürdig frei und breit gemalt, mit Ausnahme der etwas mühsam gezeichneten Hände, dabei in goldig leuchtendem Tone ist ein Christus-Brustbild in derselben Sammlung, welches den Namen Antonello's und die Jahrzahl 1465 trägt. Verwandter Art ist auch eine grosse Krönung der Maria im Museum zu Palermo, die dem Antonello zugeschrieben wird, ein Bild voll ernster strenger Schönheit, besonders die Engelköpfe von vornehmer Anmuth, Christus und die Madonna bedeutend und würdig, die Farbe warm und von durchsichtiger Klarheit in den Schatten. Ausserdem besitzt die Akademie zu Venedig eine mit seinem Namen bezeichnete lesende Madonna von energischer Modellirung und interessantem Ausdruck, die Galerie des Belvedere zu Wien einen von Engeln betrauerten Christusleichnam, die Sammlung des Louvre endlich ein meisterhaftes männliches Portrait, das ehemals der Galerie Pourtalès angehörte, mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1475 bezeichnet.

Giovanni Bellini war der Meister, der diese neuen Elemente und Mittel der Darstellung mit hohem Verstande aufnahm und in einem neunzigjährigen Leben (c. 1426—1516) mit seltener Kraft zur Geltung brachte. Schon sein Vater *Jacopo* hatte die Einflüsse der neuen Zeitrichtung durch einen Aufenthalt in Florenz und durch seinen Lehrer Gentile da Fabriano kennen gelernt, wie man besonders aus seinen merkwürdigen Skizzenbüchern im Brit. Museum zu London und im Louvre erkennt. Er erfuhr auch den Einfluss Mantegna's, dem er seine Tochter Nicolosia zur Frau gab. Was *Giovanni* betrifft, so gehören seine nachweislichen Werke sämmtlich seinem späteren Lebensalter an und bilden eine Reihenfolge, die von dem unermüdlichen Streben, dem ernsten gediegenen Geiste des Meisters ein edles Zeugniss ablegt. Ohne tiefen Gedanken, ohne besonders poetischen Schwung, ohne Reichthum und Wechsel der Composition, weiss er seinen Bildern durch bedeutsam ausgeprägte Charaktere den Ausdruck eines edlen würdevollen Daseins zu geben, das sich ohne Leidenschaft und Bewegung in feierlicher Ruhe darstellt. Dabei erreicht in ihm das Colorit jene Herrlichkeit, jene milde Kraft und leuchtende Klarheit, die fortan das unveräusserliche Eigenthum der veneziani-

schen Schule bleiben. Seine früheste bekannte und datirte Arbeit ist eine Madonna mit dem vor ihr auf einer Brüstung stehenden Kinde vom Jahr 1487



Fig. 526. Thronende Madonna, von Giov. Bellini. Venedig. Akademie.

in der Akademie zu Venedig (und ganz ähnlich im Museum zu Berlin), frei, grossartig und vornehm, dabei von grosser Weichheit des Colorits. Dass auch Bellini diese Stufe nur nach langer Anstrengung erreichte, beweisen manche

offenbar viel frühere Werke, wie z. B. eine ebenfalls mit seinem Namen bezeichnete Madonna mit dem Kinde in der Akademie zu Venedig, die noch unglaublich hart und schwerfällig gemalt ist und von der Einwirkung seines Schwagers Mantegna zeugt. Sodann folgt ein Altarbild von 1488, in der Sakristei von Sta. Maria de' Frari zu Venedig, die thronende Madonna mit Engeln und vier Heiligen auf den Seitentafeln, der Ausdruck anmuthig und menschlich liebenswürdig, die am Fusse des Thrones musicirenden Engel überaus holdselig, das Colorit wunderbar weich und warm mit den feinen durchsichtig grauen Schatten im Fleisch, die Bellini eigen sind. Nicht minder liebenswürdig das schöne Bild der Madonna mit dem schlafenden Christuskinde und zwei köstlich naiven musi-

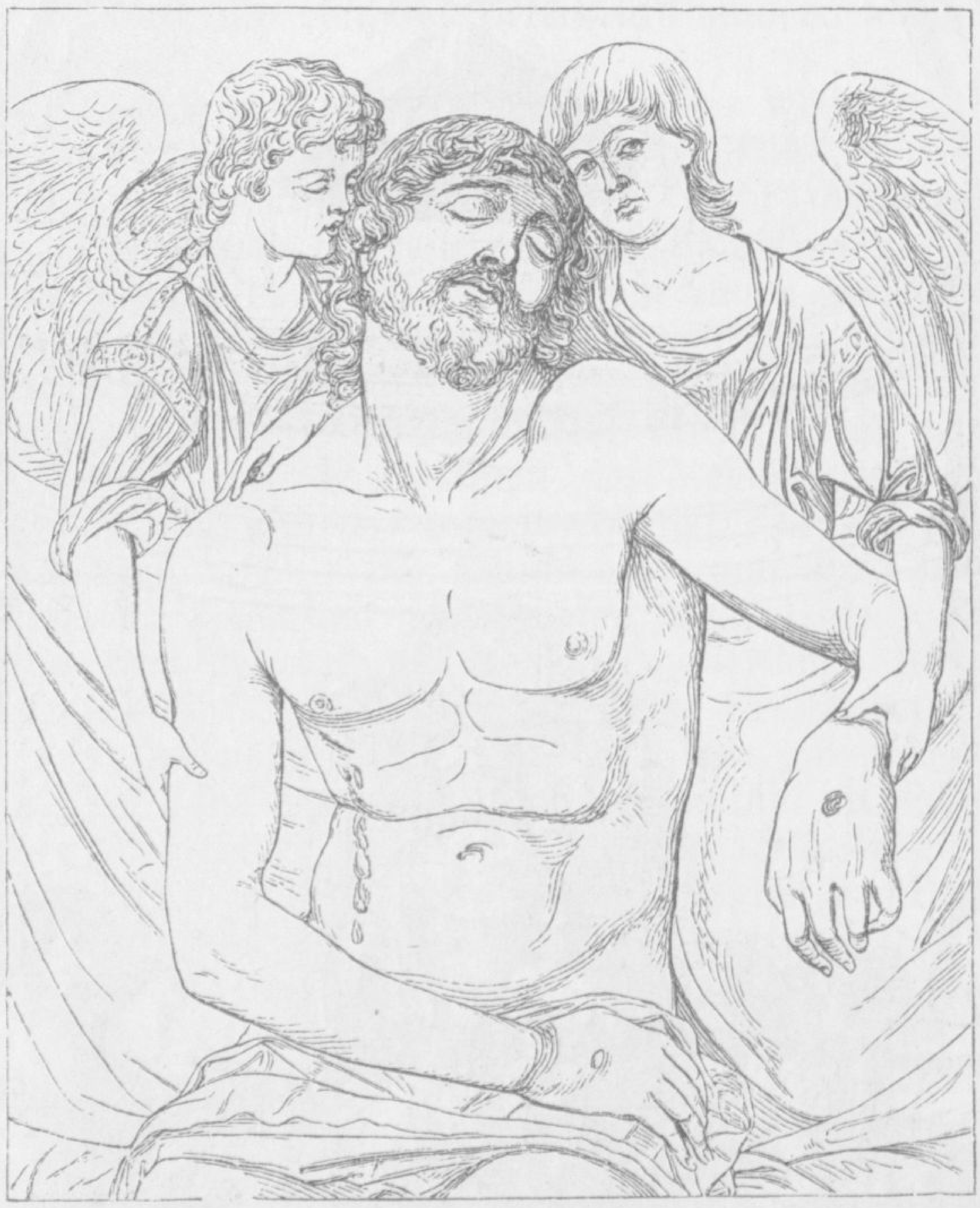


Fig. 527. Christus von Engeln beklagt. Von Giov. Bellini. Berlin.

cirenden Engelknaben in der Sakristei des Redentore, welches indess neuerdings wohl mit Recht dem Luigi Vivarini zugeschrieben wird. Dagegen gehört die thronende Madonna mit den heiligen Franziscus, Hiob und Joh. dem Täufer, Sebastian, Dominicus und Ludwig, welches aus St. Giobbe in die Akademie gelangt ist, zu den grossartigsten Werken Giovanni's (Fig. 526). Auch hier vollenden drei an den Stufen des Thrones musicirende holdselige Engel den hochpoetischen Eindruck des Werkes, das wie ein feierlicher Kirchenhymnus uns gemahnt. Eine Beschneidung Christi in einer Chorkapelle von S. Zaccaria zu Venedig ist von milder Färbung und anziehend sanftem Ausdruck. Dagegen beweisen andere Bilder, dass Bellini in früherer Zeit den Einfluss Mantegna's erfahren hat. So der von den Seinigen betrauerte todte Christus in der Brera zu Mailand, von herber Tiefe des Ausdrucks, dabei kühl, fast trübe gemalt, mit kalten grauen Fleischtönen. Wärmer im Ton, aber leider stark übermalt die köstliche Pietà in der Galerie zu Stuttgart; besonders edel im Museum zu Berlin der früher dem Mantegna zugeschriebene, von zwei klagenden Engeln

gehaltene todte Christus, ein Werk von ergreifendem Seelenausdruck und grossartig strenger Formbehandlung (Fig. 527). In den Bildern seiner letzten Epoche, selbst seines höchsten Alters, steigert sich, weit entfernt von Schwäche und ab-



Fig. 528. Predigt des h. Marcus. Von Gentile Bellini. Mailand.

nehmender Kraft, der früher mehr milde und anmuthige Ausdruck zu grossartiger Würde und Bedeutung, das zarte, sanfte Colorit zu einer Pracht und glühenden Schönheit, die schon ächt tizianisch sind. So in einem Bilde aus seinem 87. Lebensjahre (1513) in einer Seitenkapelle von S. Giovanni Crisostomo zu Venedig.

In einer prächtigen Felsenlandschaft sitzt mit einem Buche der heilige Hieronymus, vorn steht zur Rechten der heil. Augustin, links der heil. Christoph, der das holdselige Jesuskind trägt: grossartige Charaktere, frei und meisterlich dargestellt in einem Colorit von leuchtender Klarheit. Mehrmals malte Giovanni die Einzelgestalt des Erlösers, eine Darstellung, in welcher er durch grossartigen Adel des Ausdrucks, feierliche Haltung und edlen Wurf des Gewandes eine Würde erreichte, die selten übertroffen worden ist. Das höchste in dieser Richtung schuf er in einem grossen Altarbild in S. Salvatore zu Venedig, das eine erweiterte Darstellung der Abendmahlscene zu Emmaus enthält. Die vier Begleiter sind ernste würdevolle Gestalten, Christus aber im edelsten Typus des göttlichen Lehrers und Meisters ist doch an Hoheit und Feierlichkeit weit über ihnen erhaben. Die Farbe ist von tiefer glühender Leuchtkraft, die ganze Auffassung und Behandlung die eines zur höchsten Vollendung durchgedrungenen Meisters.

Neben Giovanni war sein älterer Bruder *Gentile Bellini* (1421 bis 1507) thätig, der weniger im Andachtsbild als in genremässig behandelten legendarischen Scenen hervorragt. Interessant sind von ihm mehrere grosse figurenreiche Darstellungen aus der venezianischen Geschichte in der Akademie zu Venedig. Allerdings sind es heilige Handlungen, eine Prozession und ein Mirakel, die hier zur Darstellung kommen, allein in der unbefangenen Auffassung des Lebens kündigt sich hier zuerst ein genrehafter Zug an, den die übrige italienische Kunst dieser Zeit noch nicht kennt, den in der florentinischen Kunst, nur etwa mit Ausnahme des Benozzo Gozzoli, eine gewisse Grösse des historischen Sinnes noch abwies. Aehnlicher Art das kolossale Bild der Brera zu Mailand, welches die Predigt des heil. Marcus zu Alexandria in naiver Mischung venezianischer und orientalischer Localschilderung darstellt (Fig. 528). Die Vorliebe für orientalische Trachten, die sich bei Gentile und andern gleichzeitigen Venezianern bemerklich macht, kommt theils auf Rechnung der Erscheinungen, die sich in Venedig damals noch viel zahlreicher als jetzt dem Auge darboten, theils auf Veranlassung einer Reise nach Constantinopel, wohin der Meister durch den Sultan im Jahre 1479 berufen wurde.

Der Einfluss Giovanni Bellini's auf seine jüngeren Zeitgenossen war von nachhaltiger Bedeutung und bestimmte die Entwicklung der venezianischen Schule. Nicht bloss die grossen Meister der folgenden Epoche, Tizian und Giorgione, waren seine Schüler, sondern manche minder bedeutende, doch tüchtige Künstler erhielten im Anschluss an ihn ihr Gepräge. Zu den hervorragendsten derselben gehören *Vittore Carpaccio,* der eigentliche „Erzähler“ dieser älteren venezianischen Schule, von dem die Akademie von Venedig eine Anzahl grosser Darstellungen aus der Legende der h. Ursula im Charakter historischer Genrescenen voll frischer Auffassung des Lebens, die Kirche S. Giovanni e Paolo daselbst eine treffliche Krönung der Maria, das Museum zu Stuttgart ein bedeutendes Altarbild der Madonna mit vier Heiligen und einem knieenden Donator vom Jahr 1507 besitzt. Ferner *Cima da Conegliano,* dessen Andachtsbilder durch Kraft der Charakteristik und ein prachtvolles leuchtendes Colorit sich auszeichnen. Tüchtige Arbeiten von ihm finden sich in Venedig, namentlich eine ausgezeichnete Anbetung der Hirten im Carmine, eine thronende Madonna mit Heiligen in der Akademie, eine andere von grossartiger Bedeutung in der Galerie zu Parma, zwei herrliche Altarbilder mit einzelnen Heiligen in der Brera zu Mailand, Anderes im Museum zu Berlin. Sodann der gemüthliche, zuweilen etwas befangene *Andrea Previtali* von Bergamo († 1528), der sich öfter auf seinen Bildern als Schüler Bellini's bezeichnet, so auf dem Bildchen der thronenden Madonna mit Heiligen vom Jahre 1506 in der Galerie zu Bergamo, wo die Typen der Gestalten etwas Bäuerliches haben; grossartiger und feierlicher mit schönem landschaftlichen Grunde die Altartafel von 1515 in S. Spirito daselbst; etwas befangener, aber liebenswürdig und in blühender Farbe ein Altarbild von zehn Theilen in derselben Kirche vom Jahre 1525; auch die Brera in Mailand besitzt von ihm eine Tafel von 1513.

Hieher gehört noch als einer der trefflichsten *Carlo Crivelli* († nach 1494), der aus der älteren Schule von Murano hervorgeht und sowohl die Einflüsse



Fig. 529. Thronende Madonna von Bartol. Montagna. Brera.

Mantegna's wie diejenigen Bellini's empfängt. Oft befangen, selbst hart in seinen Gestalten, fesselt er durch die strenge Gediegenheit, den innigen religiösen Ernst

der Auffassung und durch die unvergleichliche Leuchtkraft seines Colorits, die er mit der sorglichsten, an flandrische Meister erinnernden Ausführung der kleinsten Nebensachen verbindet. Blumen- und Fruchtgehänge, die er anzubringen liebt, geben seinen Bildern eine festliche Stimmung. Mehrere vorzügliche Werke besitzt die Brera in Mailand; noch hart und mühsam, mit bleicher Farbe die thronende Madonna mit zwei Heiligen vom J. 1482; ähnlich früh, scharf und im Schmerzensausdruck bis zur Grimasse sich verirrend der Christus am Kreuze, von Maria und Johannes betrauert; ebenfalls noch etwas hart, aber von grosser Bedeutung, eins seiner Hauptwerke, die Krönung der Jungfrau, darüber im Halbrund der todte Christus, von den Seinigen betrauert, vom J. 1493; endlich eine thronende Madonna, von Fruchtgehängen umgeben, ein Werk von unvergleichlicher Farbenpracht und lieblicher Innigkeit der Empfindung. Verwandte Richtung zeigt der tüchtige vicentiner Meister *Bartolommeo Montagna* († 1523), der wegen der herben Schärfe seiner Charakteristik oft mit Mantegna verwechselt wird. Seine edelste Schöpfung ist die Pietà vom J. 1505 in der Kirche des Monte Berico bei Vicenza. Andere gediegene Bilder von seiner Hand sieht man im Museum daselbst, in der Kirche S. Corona eine treffliche Magdalena mit vier Heiligen, sodann ein gewaltiges Altarbild der thronenden Madonna mit Heiligen vom J. 1499 in der Brera zu Mailand, grossartig in den Charakteren und von leuchtender Kraft der Farbe (Fig. 529). Eine andere thronende Madonna mit Heiligen vom J. 1500, ebenfalls von bedeutender Anordnung und kraftvollen Charakteren, im Museum zu Berlin.

C. Die umbrische Schule[1]).

Mitten in dem überwiegend realistischen Streben, das im 15. Jahrhundert fast alle Schulen Italiens durchdrang, erhielt sich in dem alten Umbrien, den stillen Waldthälern des oberen Tiber und seiner Nebenflüsse, eine selbständige Gefühlsweise, wie sie in abgelegenen Gebirgsgegenden wohl zu Hause ist, die mehr auf einer tiefen religiösen Empfindung, als auf frischem Erfassen des äusseren Lebens beruhte. Hier war schon früh die Heimath religiöser Ekstase, hier war der Geburtsort und die einflussreiche Stiftung des heil. Franciscus von Assisi, dem die schwärmerische Richtung der umbrischen Malerschule ähnlich zur Seite steht, wie früher der heiligen Katharina von Siena die verwandte Stimmung der sienesischen. Gleichwohl war in dieser Zeit das Streben nach kräftiger Auffassung und ausführlicher Darstellung der Wirklichkeit so tief in das allgemeine Bewusstsein geprägt, dass man auch in den weltabgeschiedenen Waldthälern Umbriens sich demselben nicht zu entziehen vermochte. So entstand denn eine Verschmelzung beider Elemente in den Werken ihrer Maler, die dem reichen Bilde der italienischen Kunst eine neue durch Zartheit der Empfindung und Innigkeit des Ausdrucks anziehende Erscheinung hinzufügt.

Als der eigentliche Begründer dieser Richtung erscheint *Niccolo*, früher fälschlich als Niccolo Aluneo bezeichnet, eigentlich *Niccolo di Liberatore* (circa 1430 bis 1499) von Foligno[2]). Er gehört zu den Meistern, welche ohne bedeutende Kraft des Gedankens durch treuen gemüthvollen Ausdruck, Reinheit der Empfindung und ernste Würde anziehen. Eins seiner schönsten Werke ist die Verkündigung in Sta. Maria nuova zu Perugia vom Jahre 1466. Voll Holdseligkeit ist der Engel Gabriel und auch die Madonna voll Lieblichkeit, ein Bild jungfräulicher Demuth. Oben schwebt, umgeben von anmuthigen Engelchören, der segnende Gottvater, der die Taube des h. Geistes entsendet, unten knieen Anbetende, darunter die Brüderschaft der Annunziata als Donatoren. Der Ton

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 70.

[2]) *A. Rossi,* i pittori di Foligno. Perugia 1872.

des Bildes ist klar und goldig, die Ausdrucksweise innig gefühlvoll und doch gemässigt; die Formen, namentlich die Hände, noch etwas leer und unausgebildet. Eine interessante Kreuzigung Christi vom Jahr 1468 sieht man in der Kunsthalle zu Carlsruhe, eine anmuthige aber noch sehr befangene Madonna auf dem Thron, von musicirenden und betenden Engeln umgeben, vom Jahr 1465, in der Brera zu Mailand[1]).

Das von Niccolo Begonnene nahm *Pietro Perugino* (eigentlich *Pietro Vanucci della Pieve*), mit grosser Begabung auf und prägte es in einem langen und thätigen Leben (1446 bis 1524) zu eigenthümlicher Vollendung aus. Geboren in Città della Pieve, einem kleinen umbrischen Städtchen, gab er sich zuerst der in seiner Heimath herrschenden Richtung hin, suchte jedoch später seine Kunst in Florenz bei Andrea Verrocchio und andern einflussreichen Meistern zu bedeutender und kräftiger Auffassung des Lebens durchzubilden. Von dieser Richtung zeugt eine Anbetung der Könige in Sta. Maria nuova zu Perugia, die in der scharfen Charakteristik und der gediegenen intensiven Färbung der florentinischen Auffassung nahe steht. Noch bestimmter tritt dies in den um 1480 in der Sixtinischen Kapelle zu Rom ausgeführten Wandbildern hervor, von denen das eine mehrere Scenen aus dem Leben des Moses, ein anderes in edler Anordnung und würdevoller Charakteristik die Taufe Christi (jetzt dem Pinturicchio zugeschrieben), ein drittes die Uebergabe der Schlüssel an Petrus enthält, dies letztere an Grossartigkeit der Charaktere, an bedeutsamer Ausprägung des Moments und meisterhafter Durchbildung der Gewänder und der Farbe eins der vorzüglichsten der ganzen Reihe.

Bald nach seinem vierzigsten Lebensjahre liess er sich in Perugia nieder, wo er fortan das Haupt der umbrischen Schule bildete und eine grosse Anzahl von Gehülfen und Schülern heranzog. Er kehrte nun zu seiner ursprünglichen Richtung zurück, die er mit dem vollendeteren Realismus der florentinischen Kunst zu vermitteln suchte. Eine tiefe religiöse Schwärmerei waltet in allen seinen Bildern, der Ausdruck der Andacht, der Hingebung, des Flehens und der Entzückung ist kaum einem andern Meister in diesem Maasse gelungen. Eine seltene Reinheit lebt in seinen Gestalten und namentlich seine weiblichen und jugendlichen Köpfe mit dem sanften Oval, der hohen, reinen Stirn, den weichen Taubenaugen, der feinen schmalen Nase und dem zierlich kleinen Mündchen, sind von holdseliger Anmuth. Auch das Ehrwürdige des Alters gelingt ihm wohl, und nur der Ausdruck männlicher Kraft, energischen Willens, thatfrischen Handelns geht ihm ab. Wie er sich aber auf ein enges Gebiet einmal beschränkt hatte, kam er bald zu einer stereotypen Darstellung, in der er nicht bloss dieselben Köpfe, denselben Ausdruck, sondern auch die gleichen Stellungen und Bewegungen unermüdlich wiederholte. Dadurch erhielten seine innigen hingebenden Gestalten häufig etwas Gemachtes, selbst Uebertriebenes, und wenn auch in der Durchbildung die gediegene Hand und die Sorgfalt des Meisters sich nicht verkennen lassen, wenn namentlich das Colorit in seinem warmen und dabei kräftigen Tone vortrefflich bleibt, so giebt es doch kaum etwas Unerfreulicheres, als die handwerksmässig vorgetragene Sentimentalität, die sich in vielen seiner Bilder findet. Manches davon mag freilich auf Rechnung seiner Gehilfen kommen, die bei der massenhaften durch gesteigerte Nachfrage hervorgerufenen Produktion gewiss sehr bedeutend war.

Seiner besten Zeit gehört die thronende Madonna mit vier Heiligen an, ursprünglich in der Kapelle des Stadthauses zu Perugia, jetzt in der Galerie des Vatikans. Ebendaselbst findet man ein anderes tüchtiges Bild, dessen Ausführung man grossentheils dem jungen Rafael zuschreibt und das die Auferstehung Christi darstellt. Vielleicht das bedeutendste seiner Altarbilder ist die Kreuzabnahme vom Jahr 1495 in der Galerie Pitti zu Florenz, klar und grossartig angeordnet, trefflich gemalt und von innigem Ausdruck des Schmerzes[2]). In

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 70 Fig. 2.
[2]) Denkm. der Kunst Taf. 70 Fig. 3.

Perugia schmückte er die Wände und die Decke des Collegio del Cambio im Jahre 1500 mit Fresken von ausgezeichnetem Colorit und schönen Einzelheiten, in der Gesammtanordnung jedoch wenig bedeutend. Etwas später entstand das schöne Altarbild der Madonna, welche ihr Kind anbetet, eins der vollendetsten Werke des Meisters, ehemals in der Certosa von Pavia, jetzt in der Nationalgalerie zu London, von leuchtenderFarbengluth; auf den Flügeln der Tafel die Gestalten der Erzengel Michael und Raphael (Fig. 530), deren vollendete Schönheit sogar auf die Mitwirkung des jungen Rafael zu deuten scheint. Eine schwächere Wiederholung des Hauptbildes sieht man in der Galerie Pitti zu Florenz. Ferner malte er zu Perugia in S. Franzesco del Monte ein Frescobild der Anbetung der Könige, voll Anmuth und Würde, eines seiner schönsten Werke. Von den vielen grösstentheils geringeren Andachtsbildern, die sich in den verschiedenen Kirchen Perugia's finden, möge als eins der besten eine Anbetung der Könige in S. Agostino genannt werden. Greisenhaft schwach dagegen ist der heil. Sebastian vom Jahr 1518 in S. Franzesco, sowohl in Farbe und Zeichnung wie im Ausdruck flau und kraftlos. Ebenfalls schwächlich und überweich im Dom zu Spello ein in Fresko gemaltes Altarbild vom Jahr 1521, Maria mit dem Leichnam ihres Sohnes, wenngleich im Kopf der Mutter nicht ohne Tiefe der Empfindung. Werthvoller dagegen die Altartafel der Vermählung der heil. Jungfrau, im Museum zu Caen.



Fig. 530. Rafael mit dem jungen Tobias. Von Perugino. London.

Unter den Künstlern, welche sich der Weise des Perugino anschlossen, findet man weniger als in anderen Schulen eine selbständige individuelle Auffassung. Vielmehr befolgen sie fast ohne Ausnahme in den Typen, dem Ausdruck und dem Vortrag das einmal durch jenen Meister festgestellte Vorbild. Einer der begabtesten ist der wenig jüngere *Pinturicchio* (eigentlich *Bernardino di Betto,* c. 1454 bis 1513), der mehr als die übrigen Mitglieder der Schule sich historischen Darstellungen zuwandte und seine Hauptthätigkeit in der Ausführung von Freskobildern fand. Die bedeutendsten Arbeiten dieser Art hatte er für Rom zu schaffen. In einer Seitenkapelle von S. Maria in Araceli malte er das Leben des heil. Bernardin, ziemlich befangen peruginesk und selten durch höheren Adel oder frischeres Leben entschädigend, in der Farbe jedoch heiter und klar, ausserdem wie meistens in seinen Werken durch schöne landschaftliche Gründe anziehend. Im Vatikan sind von seiner Hand die reichen Fresken des Appartamento Borgia. In der Chorapsis von S. Croce in Gerusalemme stellte er die (sehr übermalten) Geschichten des heil. Kreuzes dar. In S. Maria del Popolo und S. Onofrio finden sich ebenfalls Fresken von ihm. Sodann schreibt man ihm jetzt zwei der grossen Fresken in der sixtinischen Kapelle, Moses Reise mit Zipora und die Taufe Christi zu. Von anziehenderem Charakter sind die Malereien, die er 1501 in einer Kapelle des Doms zu Spello ausführte.

Man sieht die Verkündigung, Christi Geburt und den zwölfjährigen Christus im Tempel; dabei an einem Pilaster das Brustbild des Malers. Der Maassstab der Figuren ist oft schwankend, namentlich in der Perspektive nicht immer mit Sicherheit gehandhabt, aber die Anordnung übersichtlich klar, die Farbe zart, etwas kühler als bei Perugino, und ebenso die Empfindung, die zwar herzlich und innig, aber ohne die tiefere Ekstase jenes Meisters ist. Die Gestalten sind recht edel, die Köpfe zum Theil voll Schönheit und Würde, namentlich die Madonna frei und adlig, dabei Alles bis in die Details mit Anmuth und Feinheit durchgeführt. Im folgenden Jahre 1502 begann er die Libreria des Domes zu Siena mit Fresken zu schmücken, die neben jenen zu Spello als seine Hauptwerke anzusehen sind.

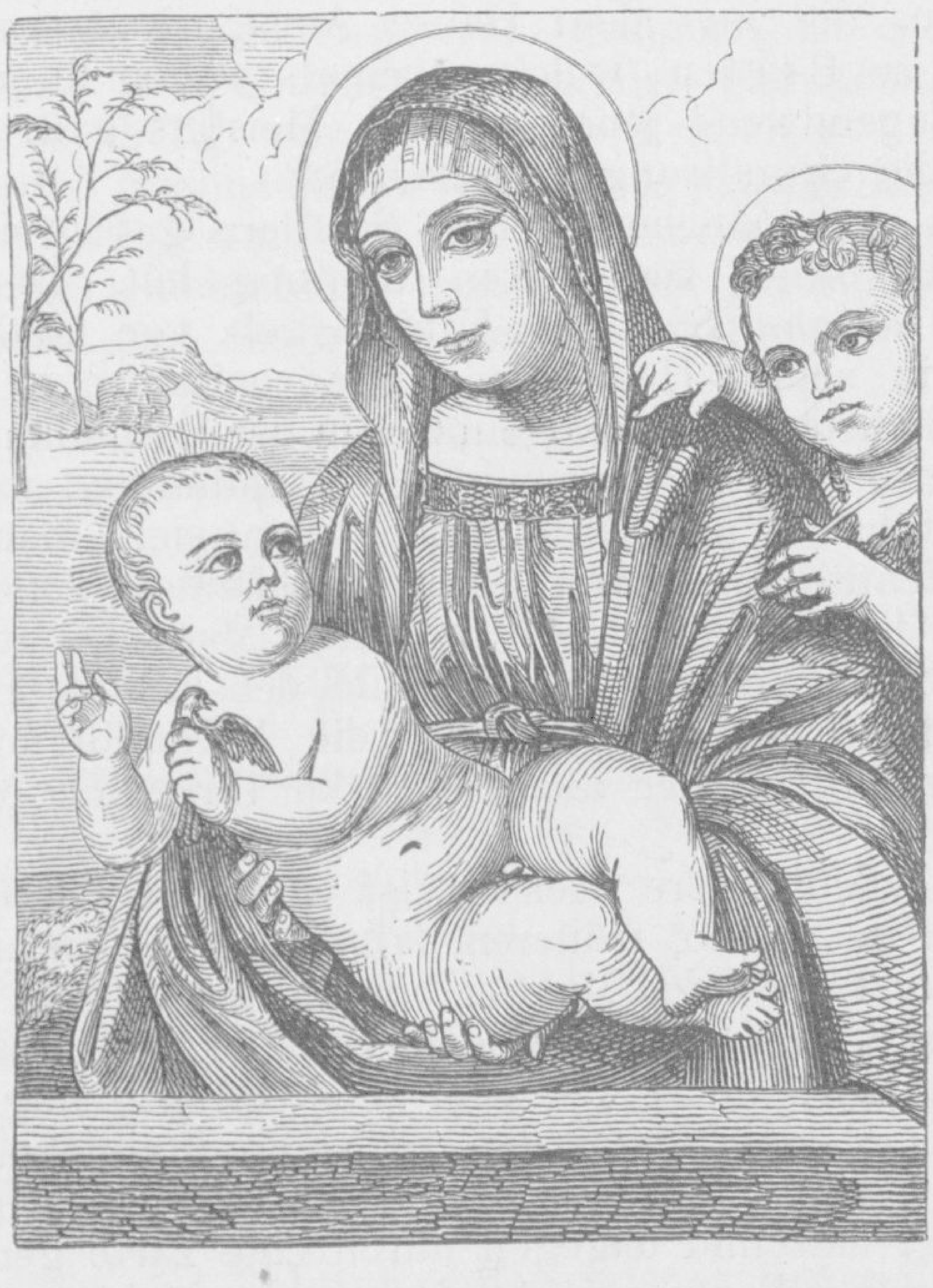


Fig. 531. Madonna, von Fr. Francia.

Hier galt es keine religiösen Vorgänge, sondern das Leben Papst Pius II. (des berühmten Aeneas Sylvius Piccolomini) zu schildern. Zehn grosse Wandbilder führen die einzelnen Scenen vor, den Unterschriften nach oft von sehr bewegtem Charakter, in der wirklichen Darstellung aber meist ruhig, ceremoniös, mit möglichster Vermeidung aller Aktion. Dennoch ist der Eindruck ein anziehender, theils wegen der geschickten Anordnung und der glücklichen Verhältnisse, der tüchtigen Charakteristik, der freien architektonischen oder landschaftlichen Gründe, theils wegen der frischen, blühenden Farbe, der köstlichen architektonischen Einrahmung und der Arabesken der Decke, was Alles den Raum zu einem der heitersten und prächtigsten seiner Art macht. Von seiner Hand ist vielleicht auch das früher dem Rafael zugeschriebene Freskobild eines Abendmahls in S. Onofrio zu Florenz. — Seine Tafelbilder sind zum Theil flüchtig und unbedeutend; eins der schönsten besitzt die Akademie zu Perugia, vom Jahr 1495, Verkündigung, Tod und Krönung der Maria; ein andres, welches die Anbetung der Könige in der liebenswürdig heitern Weise dieser Schule schildert, sieht man in der Galerie Pitti zu Florenz[1]).

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 70 Fig. 7.

Von den Schülern Perugino's ist ausser Rafael, den wir später zu besprechen haben, *Giovanni lo Spagna* (der Spanier) der vorzüglichste. Im Palazzo pubblico zu Spoleto bewahrt man von ihm eine in Fresko ausgeführte Madonna mit den heiligen Thomas von Aquin, Hieronymus, Augustinus und Katharina, leider etwas beschädigt, aber von entzückender Schönheit und reinstem Seelenadel, wie ihn in der ganzen Schule nur noch der jugendliche Rafael zeigt. Recht anziehend sind sodann die Fresken, die er im Chor der Kirche S. Giacomo bei Foligno malte. Das Hauptbild, die Krönung der Maria, unter dem Einfluss der Fresken Fra Filippo's im Dom zu Spoleto entstanden, ist wie jenes in klarer Architektonik durchgeführt, Christus edel und mild, die Madonna demuthsvoll ergeben, dabei herrliche Engel und charakteristisch ausdrucksvolle Apostelgestalten. Endlich rührt auch von ihm die aus dem Hause Ancajani stammende Anbetung der Könige im Museum zu Berlin, welche ehemals wegen ihrer rafaelischen Schönheit dort als ein Jugendwerk jenes grossen Meisters galt. Leider ist das Bild zum Theil bis auf die Grundirung verwaschen.

Ausser diesen und manchen andern Schülern gaben sich zwei Meister aus benachbarten Gebieten einer verwandten Richtung hin. Der eine ist der Vater des grossen Rafael, *Giovanni Santi* aus Urbino (geb. vor 1450, gest. 1494), dessen Arbeiten meistens in seiner Heimath, der anconitanischen Mark, sich finden, darunter die vorzüglichste die Freskogemälde in der Dominikanerkirche zu Cagli. Ohne erhebliche Tiefe, sind sie durch innige Empfindung, würdevollen Ausdruck und sorgfältige Ausführung anziehend. Zu Fano sieht man in S. Maria Nuova ein Altarbild der Heimsuchung von etwas trockenem Tone; schöner und bedeutender ebendort in S. Croce die thronende Madonna mit Heiligen; in der Stadtgalerie zu Urbino gehört das Votivbild der Familie Buffi zu seinen tüchtigsten Arbeiten; etwas hart dagegen ist die Verkündigung in der Brera zu Mailand und ebenfalls minder anziehend die thronende Madonna im Museum zu Berlin[1]).

Der andere, bedeutendere Meister ist *Francesco Raibolini* gen. *Francia* (c. 1450 bis 1518). In seinen früheren Jahren als Goldschmied und Medailleur thätig, gab er sich erst spät der Malerei hin, in der er eine dem Perugino völlig ebenbürtige Stellung errang. Vermuthlich empfing er manche Anregung durch die Werke des Letzteren; doch war sein Blick offen genug, um auch die Eindrücke der Venezianer und Lombarden in sich aufzunehmen. Die Grundlage bildet auch bei ihm eine innige religiöse Empfindung, die jedoch von Schwärmerei und Ekstase sich frei hält und dagegen durch eine zarte gemüthliche Stimmung sich menschlich anziehend ausspricht. Uebrigens steht er in der Vorliebe für die Darstellung ruhiger Gemüthszustände, im Vermeiden bewegter Handlung, in der Reinheit seiner Charaktere, in der feinen Durchbildung und dem trefflichen, meistens im warmen Ton gehaltenen Colorit dem Perugino sehr nahe. Aber seine Gestalten haben ein energisches Lebensgefühl, kräftigere Formen und freiere Entfaltung als bei jenem. Sein frühestes bekanntes Bild, welches er im Jahre 1494 malte, ist eine thronende Madonna, von sechs Heiligen umgeben. Gegenwärtig gehört es zu den trefflichsten Schätzen der Pinakothek zu Bologna. Eins seiner edelsten, vollendetsten Werke ist sodann das Altarbild der Kapelle Bentivoglio in S. Giacomo maggiore daselbst. Es ist ebenfalls eine Madonna auf dem Throne mit vier Heiligen, namentlich einem wunderschönen Sebastian und schwungvoll idealen Johannes, sowie zwei überaus holdselig musicirenden Engeln, die an den Stufen des Thrones sitzen. Die Färbung ist voll tiefer Gluth und leuchtender Kraft. Ausser andern tüchtigen Bildern auf der Pinakothek zu Bologna malte er sodann in S. Cecilia mit seinen Schülern in einer Reihe von Fresken das Leben dieser Heiligen, welches zu seinen tüchtigsten Arbeiten gehört. Unter den auswärts befindlichen Bildern ist die Madonna im Rosenhag, die das vor ihr liegende Jesuskind verehrt, in der Pinakothek zu

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 70 Fig. 5.

München eins der berühmtesten und anziehendsten. In der Brera zu Mailand sieht man eine edle Madonna mit dem Kind auf dem Throne, von vier Heiligen umgeben[1]). Kleinere Gemälde, meistens die Madonna oder die heil. Familie in Brustbildern darstellend, finden sich in vielen Galerieen; eins der anmuthigsten in Dresden (Fig. 531); andere in der Gal. Borghese zu Rom. Die Madonna hat immer denselben ruhig sinnenden Ausdruck, dieselben sanften, dunklen Augen, dasselbe kräftig gerundete Oval des Gesichtes, und doch wirkt sie immer anziehend und wohlthuend. Auch Francia gehört zu den Meistern, deren Schöpfungskraft bis ins Alter in ungebrochener Frische vorhielt. Er starb 1517 kurz nachdem Rafaels heilige Cäcilia nach Bologna gekommen war, nach einer völlig unbegründeten Sage aus Erschütterung über den gewaltigen Eindruck dieses Werkes.

Der tüchtigste unter den Mitstrebenden Francia's ist der Ferrarese *Lorenzo Costa* (1460—1536), der früher dem Einfluss der paduanischen Schule folgte, später aber in Bologna thätig war und durch Francia's Vorbild zu ähnlichem Schaffen angeregt wurde. Schöne Bilder von kräftig warmer harmonischer Färbung in der Pinakothek zu Bologna, in S. Petronio daselbst und im Museum zu Berlin. Unselbständige Nachfolger Francia's sind der Sohn und der Neffe des älteren Meisters, *Giacomo* und *Giulio Francia.*

D. Die Schule von Neapel.

Unmittelbarer als im übrigen Italien drang in Neapel der direkte Einfluss der flandrischen Kunst ein, wo unter König René von Anjou, der selbst ein Schüler der van Eyck war, genug Veranlassung zu einer solchen Verbindung geboten wurde. Obwohl es nicht an Bildern fehlt, welche für dieses Verhältniss bezeichnende Beispiele liefern, mangelt es doch noch sehr an eingehender Forschung über diesen Punkt der Kunstgeschichte. Selbst die Nachrichten über den Hauptmeister der dortigen Schule, *Antonio Solario,* von seinem früheren Schmiede-Gewerbe *lo Zingaro* genannt, sind dunkel und mit den ihm zugeschriebenen Bildern nicht zu reimen. Denn wenn Antonio wirklich von 1382 bis 1445 lebte, so kann er die ihm beigelegten Werke nicht gemalt haben, da sie mit ihrer ganzen Erscheinung in die letzte Hälfte des Jahrhunderts weisen. Die Sage macht Antonio zum Quintin Messys des Südens, denn sie lässt ihn aus Liebe zur Tochter des Colantonio del Fiore aus einem Schmied einen Maler werden. Die auf ihn bezogenen Tafelbilder, eine Madonna mit Heiligen im Museo zu Neapel, von tüchtiger Auffassung des Lebens, entschiedener Behandlung der Form und warmer harmonischer Farbe, und eine Kreuztragung in S. Domenico maggiore entsprechen ihrerseits nicht den ebenfalls ihm zugeschriebenen Fresken im Klosterhof von S. Severino. Diese enthalten in neunzehn Bildern das Leben des heil. Benedictus und sind eins der liebenswürdigsten Werke des 15. Jahrhunderts. Eher kühl als warm, und durchweg sanft, mild und harmonisch in der Farbe, während indess die Carnation warm und goldtönig erscheint, geben sie eine Reihe von Scenen klösterlichen Lebens, alles ruhig und still, in holdem gottseligem Frieden, ohne bedeutende Handlung oder Bewegung, aber interessant durch tüchtige Gruppen von Zeitgenossen und mehr noch durch die landschaftlichen Gründe, die eine Schönheit, eine Kraft und Tiefe der Stimmung entfalten, welche die ganze italienische Kunst des 15. Jahrhunderts nicht kennt, und die selbst in der folgenden Epoche vereinzelt dasteht. Grossartige, kühne Felsenpartien, dann wieder sanft idyllische Gründe mit reizenden Fernsichten geben selbst den minder bedeutenden figürlichen Scenen einen hohen Werth und tragen zu der köstlichen Empfindung einsiedlerischer, friedenvoller Ruhe bei, die dem Charakter des Ortes entspricht und mitten im lärmenden Treiben Neapels doppelt wohlthuend berührt.

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 70 Fig. 1.

VIERTES KAPITEL.

Die bildende Kunst Italiens

im 16. Jahrhundert.

1. Die Bildnerei.

Die italienische Plastik[1]) hatte im Laufe des 15. Jahrhunderts an der Hand der Antike eine neue Form der Darstellung gewonnen und in rastlosem Streben nach Wahrheit und Leben Bedeutendes erreicht. In einzelnen Erscheinungen schwang sie sich sogar zu einer Höhe empor, die ihr nachmals nur ausnahmsweise noch vergönnt war; wir brauchen nur an die Ghiberti'schen Thüren zu erinnern, deren Gleichen die folgende Epoche nicht wieder hervorgebracht. Wenn aber bisher noch der Ausdruck eines oft scharfen und ins Styllose abschweifenden Realismus vorgeherrscht hatte, so sollte sich nun unter abermaligem vertieftem Studium der antiken Werke ein Aufschwung zum Idealen, zum Schönen und Erhabenen geltend machen, der einen höheren freieren Styl hervorrief. Was bei dieser Wendung allmählich litt, dann verloren ging und auf Jahrhunderte unwiederbringlich dem plastischen Genius abhanden kam, ist die köstliche Naivetät der früheren Zeit, die liebevolle, wenn auch oft befangene Hingabe an die natürliche Erscheinung. Dagegen gewann die Plastik eine freie, grossartige Auffassung, eine breite, kühne Behandlung der Formen und eine Vereinfachung des Styls auf das Bedeutsame und Wesentliche, die wohl einen Augenblick mit der Antike wetteifern konnte. Freilich nur mit der Antike, wie sie zu den besten Zeiten der römischen Kaiser verstanden wurde, denn Werke wie der belvederische Apoll, der Torso und Laokoon waren es, die in jener Zeit als die Spitze aller antiken Kunst anerkannt und bewundert wurden. So bedeutend diese Meisterwerke sind, so enthalten sie, verglichen mit den ächt griechischen Arbeiten der besten Epoche, doch schon den Keim des theatralisch Affektvollen im Ausdruck und des Uebertriebenen in der Formbehandlung. Da also die Plastik so wenig wie die gleichzeitige Architektur an ursprünglicher Quelle, sondern nur aus zweiter Hand schöpfen konnte, so vermochte sie sich nicht lange rein von Affektationen zu erhalten und verfiel schliesslich in einen Manierismus, welchem die Wahrheit und Einfachheit der Natur weichen musste.

Was aber noch mehr zu diesem Irrwege hindrängte, war die Stellung, welche diese Zeit zu ihren künstlerischen Stoffen einnahm. Allerdings ist das religiöse Gebiet auch jetzt noch stark dabei vertreten, allein diese Gegenstände wurden in einer idealistisch antikisirenden Auffassung behandelt, die im tiefsten Grunde dem Wesen der religiösen Stoffe zu fremd war, um ein rechtes Leben von innen heraus entfalten zu können. Wenn nun auch daneben in verschwenderischer Weise Gestalten und Geschichten der antiken Mythologie aufgenommen wurden, so erstarrte dies aufgewärmte Alterthum bald zur frostigen Allegorie, weil es nur für die angelernten Begriffe der Gebildeten berechnet war, ohne auf der Anschauung des ganzen Volkes zu beruhen. Sobald aber die Kunst den Boden volksthümlicher Ideen verliert, muss sie abstrakt werden und auf Abwege gerathen.

[1]) Vgl. meine Geschichte der Plastik. III. Aufl.

Es gab allerdings eine kurze Zeit, wo das Alterthum, vom modernen Geiste belebt, wieder erblühte und wo eine Reihe edelster Gestaltungen dem Bündniss christlicher Ideen und antiker Formbildung entsprossten. Aber nur die seltene Kraft und Reinheit besonders grosser Meister vermochte diese ideale Höhe zu halten; für die Menge selbst tüchtiger Talente war eine gleiche Stellung unmöglich, denn dazu hätte es eines mächtigeren geistigen Gegengewichtes bedurft, als gegenwärtig die christlichen Ideen der Auffassung dieser Zeit boten. So musste denn bald jene manieristische, hohle, übertriebene Richtung sich der Plastik bemächtigen und zuerst die Natur, dann die Schönheit aus ihrem Bereich vertreiben.

Doch vollzog sich diese Umwandlung erst dann, als eine wenngleich kurze, aber schöpfungsreiche und schönheiterfüllte Epoche vorbei war. Und auch selbst in den verschiedenen Gattungen der Plastik lässt sich ein verschiedenes Loos innerhalb der allgemeinen Strömung nachweisen. Am übelsten war von Anfang an das Relief gestellt, da schon in der vorigen Epoche der äusserste Grad des Malerischen in seiner Behandlung erreicht war, und selbst Meister wie Ghiberti diesem allgemeinen Irrthum opferten. In derselben Richtung bewegte sich denn auch, mit wenigen Ausnahmen, das 16. Jahrhundert weiter, so dass selbst die Ahnung des wahren Reliefstyls bis auf die neueste Zeit verloren ging.

Anders war es mit den selbständigen Statuen und Gruppen, für welche eine Zeit lang jene schon bezeichnete Höhe und Grösse eines wahrhaft idealen Styles gewonnen wurde. Aber auch hier erwies sich die zu grosse Freiheit, welche der modernen Kunst gestattet war, verhängnissvoll, und die völlige Auflösung des alten Bandes, das die Plastik mit der Architektur verknüpft hatte, wurde schliesslich verderblich für jene so gut wie für diese. Im 15. Jahrhundert hatte ein, wenngleich leichtes und dekoratives, bauliches Gerüst der Plastik ihre Stelle und ihre Grenzen angewiesen. In den edelsten Werken dieser neuen Epoche klingt dies Gesetz noch wohlthuend nach. Aber bald emanzipirt sich die Bildnerei so vollständig, dass sie allwärts über den Rahmen der Architektur hinausgreift und das Verhältniss so völlig auf den Kopf stellt, dass jene sich ganz nach ihren Launen richten muss. Dadurch musste schliesslich wie die Architektur so auch die Plastik ruinirt werden. Aus dem engen Verbande mit der Natur gelöst durch eine übertriebene und einseitige Nachahmung der Antike, nun vollends auch aus der ernsten und gesetzmässigen Hausordnung der Architektur entlassen, stürzte sie zügellos in Willkür und Entartung.

Wie schon aus diesen Andeutungen hervorgeht, umfasst unser Zeitraum mehrere Epochen, deren Entwicklung sich aus der Einzelbetrachtung näher ergeben muss. Wir werden die kurze Epoche der höchsten Blüthe kennen lernen, die eigentlich schon bald nach Rafaels Tode aufhört, deren schöne Nachklänge jedoch noch bis gegen 1540 die italienische Plastik beseelen. Dann aber beginnt jener Prozess der Auflösung, der unaufhaltsam vorschreitet und selbst die bedeutendsten Talente unwiderstehlich mit hinabreisst.

A. Florentiner Meister[1]).

Unter den Bildhauern dieser Epoche würde ohne Zweifel *Lionardo da Vinci*, der Schüler des Verrocchio, einen der bedeutendsten Plätze einnehmen, wenn nicht sein bewundertes Werk, die kolossale Reiterstatue des Francesco Sforza, bis auf wenige noch in Zeichnungen und Stichen erhaltene Studien und Entwürfe spurlos untergegangen wäre. Die Ausführung des Gusses war nämlich verhindert worden, und als im Jahre 1499 die Franzosen Mailand einnahmen, sollen ihre Armbrustschützen das von Lionardo ausgeführte Thonmodell zur Zielscheibe

1) Denkm. der Kunst Taf. 72 (V.-A. Taf. 41 B).

bei ihren Schiessübungen gewählt haben, wodurch es freventlich zerstört wurde. Entschiedenen Einfluss gewann aber der hohe Geist des Meisters schon früh auf mehrere andere Bildhauer seiner Zeit, vorzüglich auf seinen Mitschüler *Giov. Franc. Rustici*, dessen Bronzegruppe des predigenden Johannes zwischen einem Pharisäer und Leviten als eines der edelsten und reifsten Werke dieser Zeit noch jetzt über dem Nordportale des Baptisteriums zu Florenz bewundert wird. Andere Arbeiten dieses hochbegabten Künstlers sind nicht mehr bekannt.

Umfassendere Kenntniss haben wir dagegen von dem Schaffen eines anderen florentiner Bildhauers, auf dessen Entwicklung Lionardo ebenfalls nicht ohne Einfluss geblieben ist, des edlen *Andrea Contucci*, genannt *Sansovino* (eigentlich *San Savino*), der von 1460 bis 1529 lebte. An Reinheit des Sinns, Vollendung der Form, harmonischer Schönheit des Empfindens und anmuthiger maassvoller Behandlung darf man ihn den Rafael der Plastik nennen, obwohl er an Tiefe und Umfang dem Fürsten der Maler allerdings weichen muss. Aus seiner früheren Zeit stammen die Sculpturen des Sakramentaltars in S. Spirito zu Florenz; wenigstens zeigen die Reliefs eine noch im herkömmlichen Style befangene Hand, während die überaus edlen Statuen der beiden Apostel, der Engel mit den Candelabern und das Christkind ohne Zweifel später von ihm hinzugefügt wurden. Eins seiner vollendetsten Werke und überhaupt eine der freiesten und schönsten Schöpfungen der modernen Plastik (Fig. 532) ist die seit 1500 gearbeitete Bronzegruppe der Taufe Christi über dem Ostportal des Baptisteriums daselbst, mit Ausnahme des von anderer Hand hinzugefügten Engels. Johannes der Täufer ist eine Gestalt von grossartigem Ausdruck und gewaltig vorbrechender Bewegung, die doch noch durchaus rein von gemachtem Pathos bleibt; Christus zeigt einen mit vollkommener Freiheit edel durchgebildeten Körper und prägt in Gebärde und Stellung den gehaltenen Ernst und die würdevolle Stimmung des feierlichen Moments aus. Der Dom von Genua besitzt von Sansovino die Statuen der Madonna und Johannes des Täufers (1503). Sodann finden sich in Rom mehrere seiner trefflichsten Werke, von 1505 und 1507 zunächst die beiden herrlichsten Marmorgräber Italiens, im Chor von S. Maria del Popolo. Die Anordnung ist noch im Wesentlichen die des vorigen Jahrhunderts. Eine beträchtlich vertiefte Nische, die triumphbogenartig umfasst und durch Säulen eingeschlossen wird, enthält den Sarkophag, auf welchem die Gestalt des Todten in sanftem Ausdruck des Schlummers ausgestreckt liegt. Freie Statuen, Engel und allegorische Gestalten von Tugenden sind als Bekrönungen und als Schmuck kleinerer Wandnischen angebracht, den oberen Abschluss bildet die Gruppe des Erlösers mit zwei fackelhaltenden, lebhaft bewegten Engeln. Ist schon alles Dekorative in zierlichster Anmuth behandelt, so steigert sich in den selbständigen plastischen Werken vollends der Styl zur lautersten Vollendung. In den allegorischen Nischenfiguren hat der Künstler durch eigenthümliches Herausbiegen der einen Schulter nach freiem Schwung gestrebt, obwohl das Mittel, denselben zu erreichen, fast etwas monoton wirkt. Am älteren Monument bauschen sich die Gewänder noch etwas, am jüngeren aber ist ein so klarer, harmonischer Fluss, ein so einfacher rhythmischer Wohllaut, dass die Körperformen wie bei der Antike sich rein und edel hervorheben. Unübertrefflich schön ist in den Portraitfiguren der Verstorbenen der Ausdruck des Lebens unter dem zarten Schleier eines sanften Schlummers ausgeprägt; in dem früheren stützt der Liegende den Kopf auf die Hand, in dem späteren ist der Arm leicht zum Kopf hinaufgezogen; in beiden herrscht vollendete Ruhe und Milde des Ausdrucks, harmonische Schönheit in Bewegung und Linien. — Ein anderes römisches Werk ist in S. Agostino die Gruppe der Maria mit dem Kind und der heiligen Anna vom Jahre 1512, von edler Anordnung, herzlichem, innigem Ausdruck und vollendet durchgebildeten Formen, nur leider in ungünstiger Weise aufgestellt und kaum zu geniessen.

Endlich leitete Andrea seit 1513 die reiche Marmorausschmückung des heil.

Hauses zu Loreto, wobei indess nur ein Theil von ihm selbst ausgeführt wurde. Das grosse Relief der Verkündigung arbeitete er um 1523; die Geburt Christi mit anbetenden Hirten und Engeln vollendete er 1528. Das Uebrige führten seine Schüler und Gehülfen aus. Das Werk ist als Ganzes wohl die bedeutendste plastische Gesammtschöpfung der goldenen Zeit. Schon die von Bramante entworfene architektonische Gliederung, die durch edle korinthische Halbsäulen und

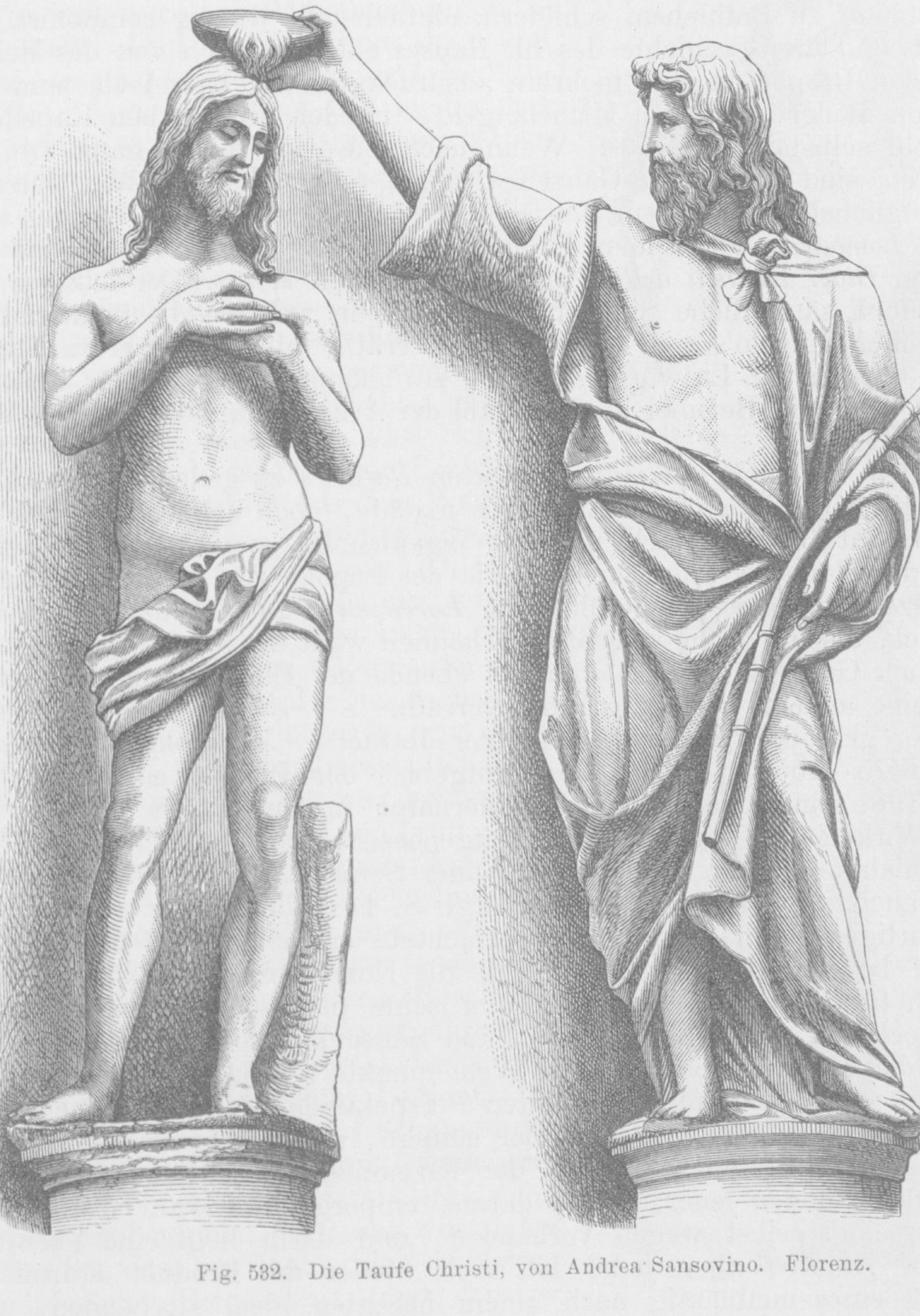


Fig. 532. Die Taufe Christi, von Andrea Sansovino. Florenz.

ein reiches Gebälk sammt Fries, Gesims und Balustrade gebildet wird, ist von hoher Schönheit. In diesen Rahmen fügen sich nun rings acht Reliefs aus dem Leben der Maria und ein neuntes, welches die wunderbaren Uebertragungen des heiligen Hauses darstellt. Dazu kommen in Nischen zehn Propheten und ebensoviele Sibyllen, erstere sitzend, letztere stehend aufgefasst. Die Mehrzahl der Reliefs athmet den Geist Sansovino's und ist sicher nach seinen Entwürfen ausgeführt. Holdselige Anmuth herrscht in den Gestalten, feiner plastischer Styl in den Gewändern, die Compositionen erscheinen meistens in wenigen Figuren klar

angeordnet, die malerischen Hintergründe sind massvoll behandelt. Am schönsten sind die beiden noch vom Meister selbst vollendeten: sowohl in der Verkündigung wie in der Geburt Christi waltet rafaelische Innigkeit und Anmuth. Auch die Anbetung der Könige, von *Rafael da Montelupo* und *Girolamo Lombardo* vollendet, die Geburt Mariä, von dem ersteren und *Baccio Bandinelli,* sowie die Vermählung der Jungfrau, von *Montelupo* und *Tribolo* ausgeführt, sind offenbar Schöpfungen Sansovino's. Nicht minder sind die beiden kleinen Reliefs, welche die Heimsuchung und die Schätzung zu Bethlehem schildern, einfach und würdig componirt. Nur der Tod Mariä und die Geschichte des hl. Hauses entfernen sich von des Meisters Weise. Von den Propheten sind mehrere ausdrucksvoll und energisch, zum Theil aus Inspirationen der Gestalten Michelangelo's in der sixtinischen Kapelle geschöpft, obwohl selbständig belebt. Wenngleich sie sich nicht ganz frei von Manieren halten, sind sie doch im Ganzen würdige, selbst edle Gestalten. Jeremias, eine der vorzüglichsten, wird dem Meister selbst zugeschrieben, die übrigen sollen von *Girolamo Lombardo* und seinem Bruder *Fra Aurelio* gearbeitet sein, mit Ausnahme des von *Giov. Battista della Porta* herrührenden Moses. Der letztgenannte Künstler hat auch sämmtliche Sibyllen geschaffen, in welchen die manieristische Nachahmung Michelangelo's sich am meisten verräth, obwohl mehrere liebliche jugendliche Gestalten auf Entwürfe Andrea's zurückzugehen scheinen. Jedenfalls hat sein Geist und sein Beispiel die Mehrzahl der Arbeiten in wohlthuender Weise beherrscht[1]).

Hier haben wir auch mit einigen Worten *Rafael's* zu gedenken, welcher zu mehreren plastischen Werken die Entwürfe machte, doch schwerlich, wie man wohl geglaubt hat, eines derselben sogar eigenhändig ausführte. Wenigstens entspricht in der Cappella Chigi in S. Maria del Popolo zu Rom die Marmorgestalt des sitzenden Jonas, ausgeführt von *Lorenzetto,* sowohl durch den herrlichen Ausdruck, als durch die vollendete Schönheit wohl der Vorstellung, die man vom rafaelischen Geiste mitbringt, während ebenda der Elias, wenigstens in der Ausführung, eine andere, geringere Hand verräth.

Mächtiger griff der grosse Nebenbuhler Rafael's, *Michelangelo Buonarroti* von Florenz (1475—1564), in das Gesammtgebiet der Plastik ein, ja so entscheidend wurde seine dämonische Künstlernatur in ihrem alle Fesseln zersprengenden Wirken für die jüngeren Zeitgenossen, dass er bei seinem Tode nur noch Nachahmer seiner Manier und seiner Schwächen hinterliess. Obwohl Michelangelo auch in der Architektur (vergl. S. 118) und mehr noch in der Malerei Grossartiges geschaffen hat, so betrachtete er selbst sich eigentlich als Bildhauer und bezeichnete die Sculptur als die Kunst, in der er sich vorzugsweise heimisch fühlte. Vergleichen wir nun seine plastischen Werke mit allen früheren, ja noch mit denen eines Rustici und Sansovino, so sieht man sogleich, dass mit ihm die Kunst an einem jener Wendepunkte angelangt ist, wo sie in eine neue Zeit mit vorher nicht geahnten Perspektiven eintritt. Seiner tiefen leidenschaftlichen Seele genügte weder der sinnige, auf Naturwahrheit gestützte Realismus des 15. Jahrhunderts, noch die harmonische und ruhige Schönheit, welche unter den Händen jener Meister daraus emporgeblüht war. Jedes seiner Werke ist nur seiner selbst wegen vorhanden, und darin liegt eine Verwandtschaft mit der Antike, aber jedes ist auch wieder das Product stürmischer innerer Kämpfe eines unablässig nach einem höchsten Ideal strebenden, unermüdlich nach einem neuen Ausdruck seiner Gedanken ringenden Geistes, dem das einmal Gewonnene so wenig Genügen gab, dass es oft unvollendet verlassen wurde, — und darin liegt der stärkste Gegensatz zur antiken Kunst. Fast alle seine plastischen Werke sind in irgend einem Theile unvollendet, manche musste er liegen lassen, weil er im gewaltigen Drange, die im Steine schlummernde Seele aus dem Marmor zu befreien, sich „verhauen" und den Block verdorben hatte.

1) Eine ausführliche Würdigung gab ich in meinen italienischen Reiseberichten in der Zeitschrift für bildende Kunst. Jahrgang VI.

Während also Michelangelo die Meisterwerke des Alterthums tief ergründete und aus ihnen sich einen selbständigen idealen Styl schöpfte, der in der kühnen Auffassung der Formen, in der freien, grossartigen Behandlung der Flächen, in dem fast abstrakten Typischen der Gesichtsbildung sich als ein Kind der Antike kund giebt, ist er andererseits der erste, der rücksichtslos mit der Tradition bricht und in den von ihm dargestellten Stoffen nur eine Gelegenheit zum Aussprechen eines ganz andren, nur ihm selbst angehörigen Inhalts sucht. Und damit beginnt denn erst die moderne Kunst, die Herrschaft der Subjectivität. Ja so unbedingt tritt in ihm dies neue Prinzip auf, dass er dem möglichst ergreifenden Ausdruck eines Gedankens zu Liebe mit den Gesetzen des natürlichen Organismus, die Niemand tiefer ergründet hatte als Michelangelo, ein verwegenes Spiel treibt, sie gewaltsam seinen Intentionen sich beugen lässt und die Wahrheit wie die Schönheit verletzt, indem er gezwungene, ja unmögliche Stellungen aufsucht, gewisse Körperformen ins Kolossale oder Schwulstige übertreibt und im trotzigen Bestreben, jeder lockenden Anmuth aus dem Wege zu gehen, nicht selten ins Gegentheil verfällt. Daher ist eine wahre Würdigung, ein ächter Genuss seiner Werke so überaus schwer; daher ist es gewöhnlich eine Lüge, wenn ein nicht tief mit der Kunst Vertrauter über diese dämonischen Schöpfungen in banales Entzücken ausbricht, ähnlich wie auch das Schwärmen für die späteren titanischen Werke Beethoven's so oft nur hohles Gewäsch ist. Wer aufrichtig sein will, wird zugeben, dass ein unbefangenes Auge zuerst von diesen Arbeiten Michelangelo's zurückgestossen wird, dass aber eine geheimnissvolle elementare Gewalt jeden nicht oberflächlichen und geistlosen Beschauer immer wieder zu dem grossen einsamen Meister zurückzieht; dass nun ein tiefes Versenken, ein ernstes Studium beginnt, bei welchem denn allmählich der Schlüssel des Verständnisses gefunden wird. Dann erst kann eine Würdigung dieser erhabenen Schöpfungen beginnen, aber man wird dabei inne werden, dass der Genuss, den sie bieten, einen tragischen Beigeschmack hat, denn er macht uns zu Theilnehmern der Schmerzen und Kämpfe, unter denen hier eine grosse Seele ihr Innerstes an's Licht gefördert hat.

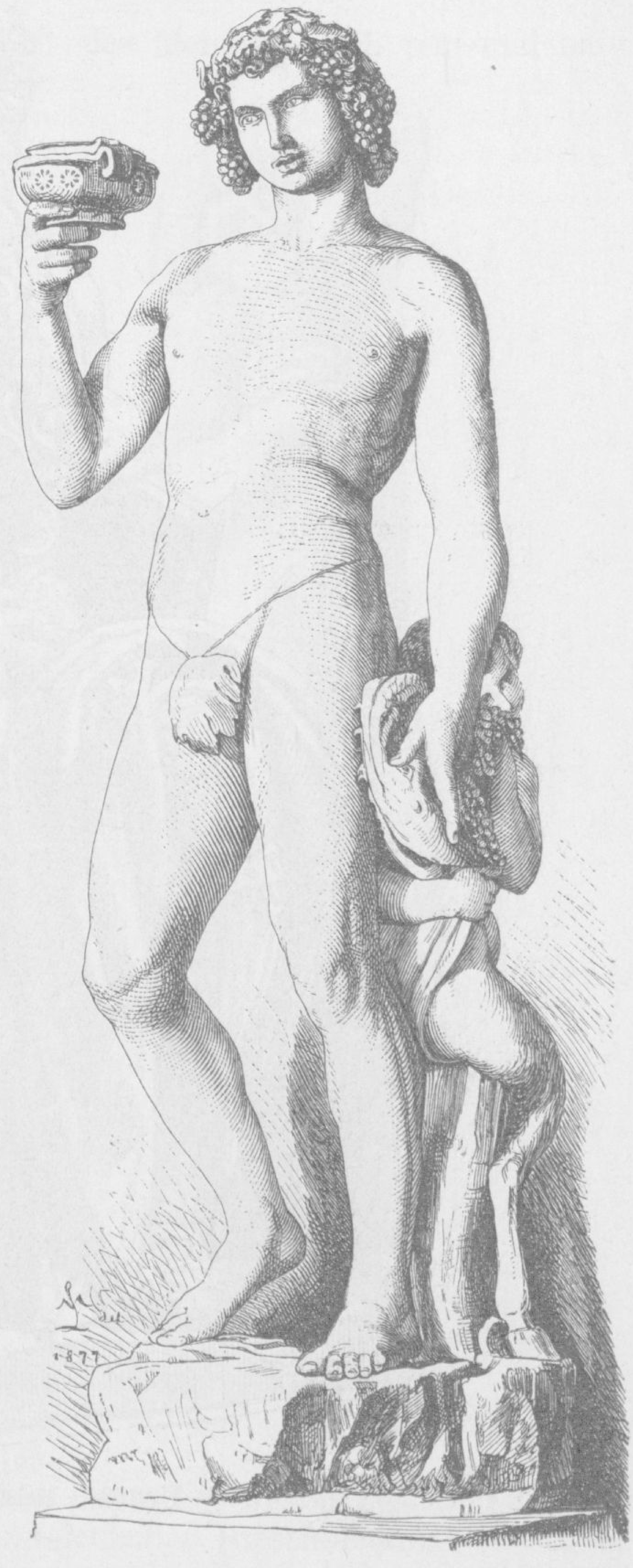


Fig. 533. Bacchus von Michelangelo. Florenz.

Schon die frühesten Arbeiten verrathen den hohen Genius, zeigen, wie er aus dem herrschenden Naturalismus zu einem höheren Styl, einer idealen Auffassung hinstrebte. So das flach behandelte Reliefbild einer Madonna im Palast Buonarroti zu Florenz, und ebenda ein Hochrelief aus seinem siebzehnten Lebensjahre, Herkules im Kampf mit den Kentauren, ein Werk voll kühnen, gewaltigen Lebens, obwohl im Style antik römischer Sculpturen etwas überfüllt.

Der herrliche kandelaberhaltende Engel am Grabmal des hl. Dominicus in dessen Kirche zu Bologna, ein Werk des *Niccolò dell' Arca*, ist mit Unrecht dem Meister zugeschrieben worden, da von ihm der andere Engel und die Statuette

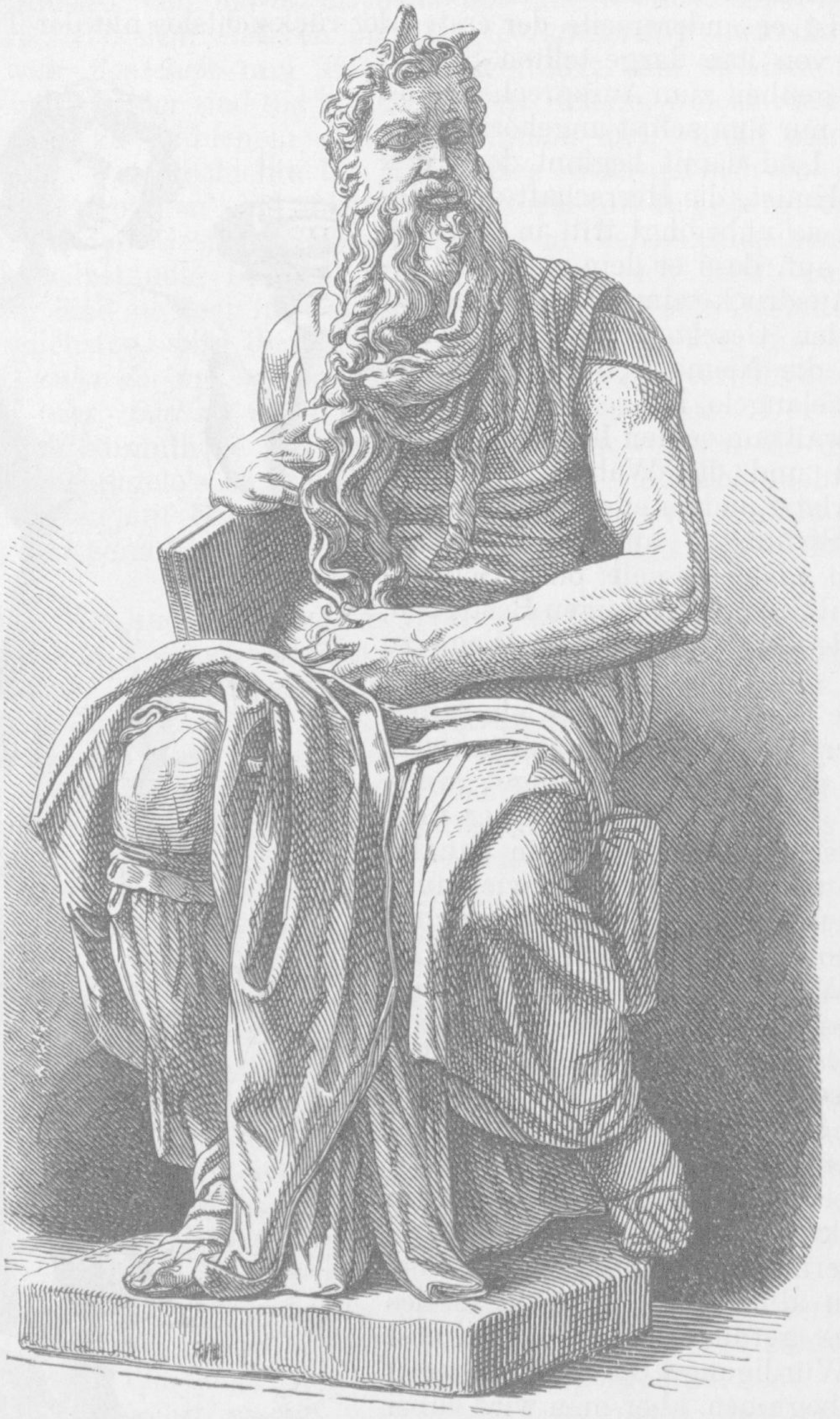


Fig. 534. Moses, von Michelangelo.

des heil. Petronius herrühren. Wirkt in diesen Arbeiten die flüchtige und sogar manieristische Behandlung fast abstossend, so ist dagegen die Marmorstatue des jugendlichen Johannes im Museum zu Berlin, kürzlich aus Pisa dorthin gelangt, von zartem Naturgefühl. Wie rastlos der junge Meister schon jetzt in den verschiedensten Regionen seine künstlerischen Gedanken auszusprechen suchte, beweist die ebenfalls aus dieser Epoche stammende Marmorstatue des Bacchus im Bargello zu Florenz, die nicht bloss ein bedeutendes Naturstudium verräth, auch den Ausdruck der Trunkenheit mit grosser Wahrheit künstlerisch verwerthet

(Fig. 533). Den Abschluss dieser Jugendperiode bildet die Pietà in S. Peter zu Rom vom Jahr 1499, d. h. die Madonna, welche über den Leichnam ihres Sohnes trauert, eine herrlich aufgebaute, tief empfundene und edel vollendete Marmorgruppe, in den Köpfen von ergreifendem Ausdruck[1]). Ungefähr derselben Zeit wird die grossartig schöne marmorne Madonna angehören, welche man in der Liebfrauenkirche zu Brügge sieht.

Bis dahin war die schöpferische Kraft des Meisters noch rein und naiv verfahren. Nun aber beginnt die Epoche seines Lebens, in welcher das gewaltsame Ringen seiner Natur die Schranken durchbrach, die Tradition von sich stiess und seine Phantasie auf einsame wilde Pfade führte. Zuerst entstand nach 1501 die kolossale Marmorstatue des David vor dem Palazzo Vecchio, jetzt im Hofe der Akademie zu Florenz, die er aus einem verhauenen Block arbeitete[2]). Bei dem Zwange, den dieser Umstand ihm auferlegte, ist die treffliche Durchbildung des Körpers doppelt bewundernswerth, der Eindruck aber gleichwohl kein reiner, da die Kolossalität mit dem angenommenen Knabenalter im Widerspruche steht. Mit dem Jahre 1503, wo Michelangelo durch Papst Julius II. nach Rom berufen wurde, beginnt in seinem Leben die Epoche der höchsten Meisterschaft. Der Entwurf eines Grabmonumentes für diesen hochsinnigen und kunstliebenden Papst schien dem Meister Gelegenheit zu bieten, den kühnsten Flug seiner Phantasie zu wagen. Er entwarf 1504 einen mächtigen Freibau, von dessen Anordnung eine in den Uffizien befindliche Handzeichnung eine ungefähre Vorstellung giebt. In ausdrucksvoller Allegorie sind an den Pilastern gefesselte Gestalten angebracht, Personificationen der vom Papste wiedereroberten Provinzen und der durch seinen Tod in ihrer Thätigkeit unterbrochenen Künste. Andere Gestalten in Nischen und auf Postamenten, namentlich Moses und Paulus als Vertreter des thätigen und beschaulichen Lebens, schliessen sich an, durchweg in willkürlicher Symbolik, aber schon in der flüchtigen Skizze voll grandiosen Ausdrucks und kühner Bewegung. Man sieht leicht, dass hier die Sculptur nicht mehr wie in der früheren Zeit und selbst noch bei Sansovino sich der Architektur unterordnet, sondern dass diese nur der plastischen Gestalten wegen geschaffen ist.



Fig. 535. Sklave, von Michelangelo.

Leider kam das Werk, das ein unvergleichliches Riesendenkmal moderner Sculptur geworden wäre, nicht zur Ausführung, wodurch das Leben des Meisters auf lange Zeit schwer verbittert wurde. Nach vielfachen Veränderungen und nachdem auch ein zweiter kleinerer Entwurf vergeblich gemacht worden war, gelangte erst 40 Jahre später (1545) jenes kleinlich eingeschrumpfte, widersinnig componirte Denkmal zur Aufstellung, welches in S. Pietro in vincoli sich befindet. Das Meiste daran ist Arbeit der Schüler, so auch die Gestalt des Papstes,

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 72 (V.-A. Taf. 41 B) Fig. 4.
[2]) Denkm. der Kunst Taf. 72 Fig. 2.

der mit seinem Sarkophag ganz verzwickt zwischen nüchternen Pilastern eingeklemmt ist. Vom Meister selbst sind die Gestalten der Rahel und Lea, die ebenfalls das beschauliche und thätige Leben symbolisiren sollen; vor allen die berühmte Kolossalgestalt des Moses[1]). Der Künstler hat sich dabei einseitig von seiner symbolischen Intention leiten lassen und einen Moment aufgesucht, welcher die Andeutung einer gewaltigen Thatkraft gestattete (Fig. 534). Es ist nicht der umsichtige Heerführer, der weise Gesetzgeber, den wir erblicken, sondern der stürmische Eiferer, der in aufflammendem Jähzorn ob der Abgötterei seines Volkes die Gesetztafeln zerschmettert. Er scheint eben die Anbetung des goldenen Kalbes zu erblicken, sein Kopf mit dem blitzenden Ausdruck des Auges wendet sich drohend nach links; sein Bart, von der innern Erregung bewegt, fluthet

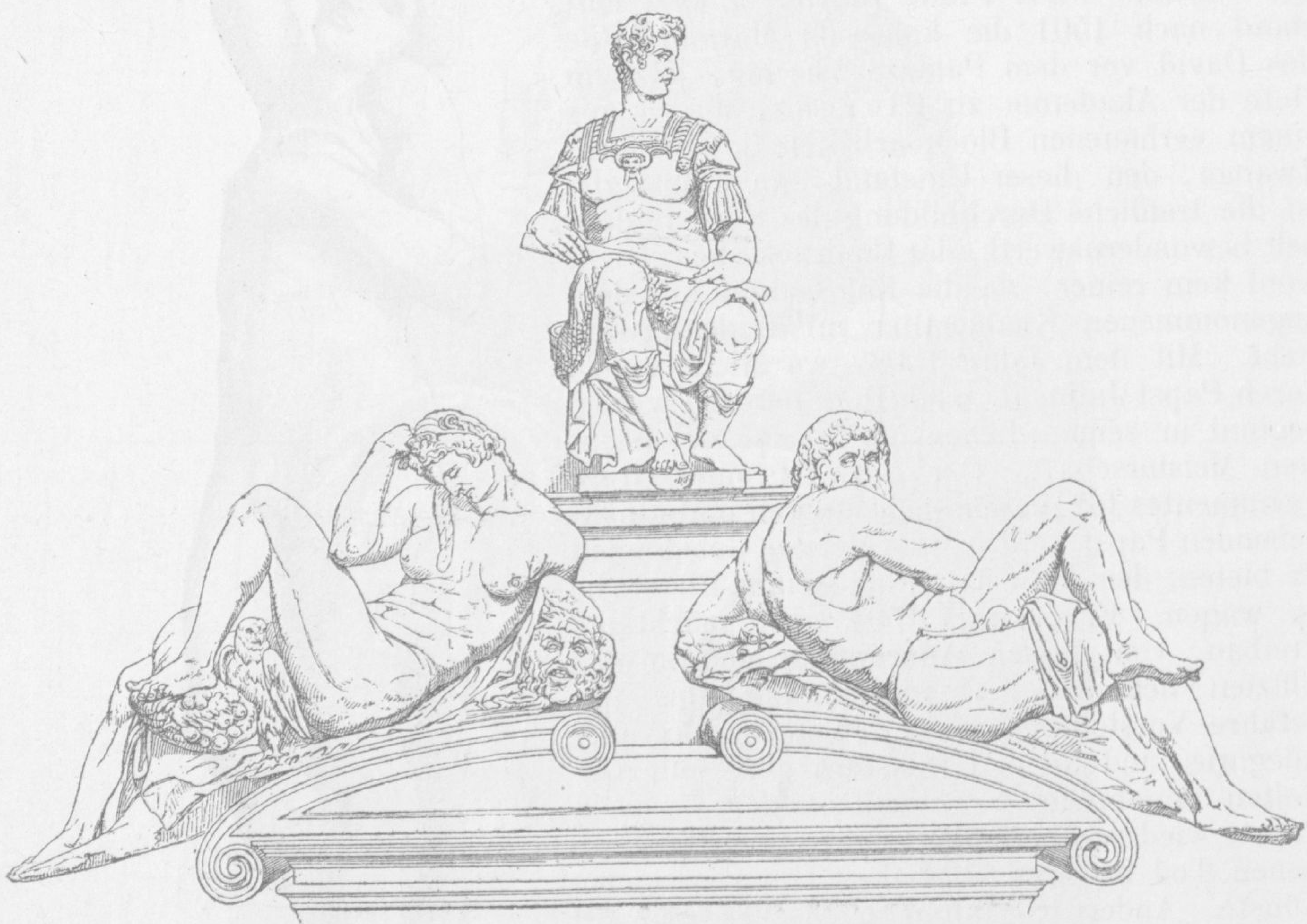


Fig. 536. Grabmal Giuliano's de Medici, von Michelangelo.

mächtig über die Brust herab; die Rechte stützt sich auf die Gesetztafeln, und mit der Linken drückt er den Bart an sich, als müsse er den gewaltsamen Ausbruch mühsam zurückdrängen; aber das Vortreten des rechten Fusses und das Zurückziehen des linken verräth uns, dass im nächsten Augenblick die gewaltige Gestalt aufspringen und den unbändigen, vernichtenden Zorn über die Abtrünnigen ausschütten wird. Dies dämonisch Titanenhafte des Ausdrucks, das Erschütternde des Moments, verbunden mit der meisterhaft vollendeten technischen Behandlung, lässt indess doch nicht verkennen, dass die Bildung des Kopfes keineswegs edel, und dass in ihm mehr der Ausdruck physischer Kraft und Leidenschaft als geistiger Hoheit sich spiegelt. Ausserdem scheinen zwei unvollendet gebliebene Statuen Gefesselter, im Louvre zu Paris, zum Theil von grosser Schönheit, ebenfalls für dies Denkmal gearbeitet zu sein (Fig. 535).

Mehrere Arbeiten aus seiner mittleren Lebenszeit, früher als die eben betrachteten ausgeführt, bewegen sich noch in den Grenzen einer edlen maassvollen

[1]) Denkm. der Kunst Tafel 72 (V.-A. Taf. 41) Fig. 5.

Schönheit. So die Marmorstatue eines nackten auferstandenen Christus mit dem Kreuz in Sta. Maria sopra Minerva zu Rom, gegen 1521 entstanden. Das Motiv der Bewegung ist sehr edel, der geistige Ausdruck des Kopfes etwas allgemein und die Schönheit des sehr eleganten nackten Körpers (dem die moderne Vorsicht einen Bronzeschurz und einen Schuh von demselben Metall gegen die angreifende Inbrunst der Küsse der Gläubigen hinzugefügt hat) mehr antik als christlich. Ferner in den Uffizien zu Florenz die herrliche unvollendet gebliebene Jünglingsgestalt eines Apollo, dessen freie leichte Bewegung überaus schön gedacht und angedeutet ist. Ebendaselbst findet sich ein Medaillonrelief der Madonna mit dem sich auf das Buch stützenden Jesusknaben und dem kleinen Johannes, gleich-



Fig. 537. Medaillen auf Franz I. und Papst Clemens VII, von B. Cellini.

falls unvollendet, aber unübertrefflich schön in den Raum componirt und voll edler Empfindung.

Sodann folgten die beiden Grabmäler des Giuliano und Lorenzo de' Medici in S. Lorenzo zu Florenz, ein Auftrag Papst Leo's X., aber erst gegen 1529 begonnen. Die Architektur dieser Monumente ist kleinlich dekorativ, aber wohl darauf berechnet, das Plastische bedeutender zur Wirkung zu bringen. In Wandnischen sitzen die Statuen der beiden Fürsten und unterhalb derselben auf den rundgeschweiften Deckeln der Sarkophage ruhen bei Giuliano die Gestalten des Tages und der Nacht, bei Lorenzo der Morgendämmerung und des Abends. Von einer bestimmten Gedankenbeziehung und Charakteristik ist hier nicht die Rede; es sind heroisch gebildete Körper, deren Formen zwar gewaltig gross, aber nicht edel und schön behandelt sind; in der rhythmischen Bewegung von grossartigem Schwung, ist diese Wirkung doch mehrfach durch gewaltsames Verrenken der Glieder hervorgebracht. Dennoch ist die Stimmung in diesen mit rücksichtsloser Kühnheit durchgeführten Gestalten eine ergreifende, besonders wunderbar grossartig empfunden die Nacht, in völliger Auflösung des

Schlafes, das müde Haupt ganz vornüber gebeugt auf den rechten Arm, der sich künstlich genug auf den linken Schenkel stützt. Die untern Theile sind mächtig und energisch behandelt, die obern aber geradezu abstossend, als habe der Meister in herbem Trotz jedem leichten Genuss, jedem mühelosen Eindringen in seine Gedanken wehren wollen. Der Tag ist lebendig gedacht, wie er mit dem (unvollendeten) Kopfe über die Schulter wegblickt und im edlen Rhythmus der Glieder (allerdings nicht ohne Zwang) hingegossen liegt, dabei mächtig und wunderbar vollendet in den Formen (Fig. 536). Die Statue Giuliano's in kriegerischer Rüstung, mit kleinem, etwas tückischem Kopfe, hat in der Haltung grosse Einfachheit und Würde.

Ihn übertrifft jedoch die Gestalt Lorenzo's, der das sinnende Haupt auf die Hand gestützt hält, und wie ein in Marmor versteinerter Gedanke erscheint. Daher hat er den bezeichnenden Namen „il Pensiero" erhalten. Die beiden liegenden Figuren an seinem Monument sind vollendet leicht und freiruhend in grossartigem Zug der Linien, in schlicht natürlicher Anordnung. Die Gestalt der Dämmerung ist edler und minder abstossend in den Formen, aber auch nicht so grandios im Ausdruck wie jene der Nacht. Die Linien des Ganzen sind von höchster Harmonie, von wahrhaft architektonischem Rhythmus.

In derselben Kapelle befindet sich eine unvollendet gebliebene sitzende Statue der Madonna mit dem Kinde[1]), abermals eine herrlich gedachte, gross angelegte Composition, der Kopf der Madonna mit einem fast tragischen Ausdruck, die Anordnung, namentlich in dem gar zu unruhig bewegten Kinde nicht ohne Gewaltsamkeit, dennoch ein Ganzes von ergreifendem Pathos. Aehnliche Vorzüge und ähnliche Mängel besitzt der verwundet hingestreckte, sterbende Adonis in den Uffizien, ebenfalls grossartig gedacht, und nur im Kopfe von maskenhaft manierirtem Gepräge. Eine Apostelstatue, unvollendet wie so viele seiner Werke und noch halb im rohen Marmorblock steckend, findet sich im Hofe der Akademie zu Florenz. Eine gequälte und unglückliche Arbeit ist die Gruppe der Kreuzabnahme im Dom daselbst. Dagegen zeigt die ebenfalls nicht vollendete Büste des Brutus in den Uffizien eine dämonische Energie der Charakteristik. Ein Portrait des Meisters, eine Bronzebüste im Conservatorenpalast zu Rom, gehört zu den tüchtigsten Arbeiten dieser Art, rührt aber nicht von seiner Hand.

Die geniale Willkür, der sich der grosse Meister immer mehr überliess, wurde ein Verhängniss für die Kunst. Wie in der Architektur, so gab er auch in der Sculptur das Signal zum Hereinbrechen eines ungezügelten Subjektivismus, der um so gefährlicher wurde, je weniger innere Grösse in den Nachahmern lag, und je mehr dieser Mangel durch übertriebene michelangeleske Formen in arger Manier verdeckt werden sollte. Dennoch giebt es zunächst einige Künstler, die sich noch ziemlich frei in einer massvolleren Richtung zu erhalten wissen. Zu diesen gehört *Tribolo*, eigentlich *Niccolo Pericoli* (1485 bis 1550), der unter Andrea Sansovino an der Casa Santa zu Loreto beschäftigt war und den anmuthigen, edlen Styl jenes Meisters aufnahm. Selbständig verwerthete er denselben an den Reliefs der beiden Seitenportale der Façade von S. Petronio in Bologna, wo er die Geschichten des Moses und des Joseph in anziehender Weise behandelte. Im Innern derselben Kirche findet sich von ihm ein Relief der Himmelfahrt Mariä, ebenfalls eine gediegene Arbeit. Sodann ist hier anzuschliessen der durch seine dekorativen Werke und seine Goldschmiedarbeiten, sowie durch seine Selbstbiographie interessante *Benvenuto Cellini* (1500 bis 1572)[2]). Von Franz I. nach Frankreich berufen, wurde er dort mit umfangreichen Arbeiten betraut, aber weder von den lebensgrossen silbernen Statuen noch von der kolossalen Figur des Mars, die vermuthlich allesammt sich nicht über ein allgemeines dekoratives Niveau erhoben, ist Etwas erhalten. Dagegen

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 72 (V.-A. Taf. 41 B) Fig. 3. — [2]) Benv. Cellini v. J. Brinkmann. Leipzig 1867.

findet sich im Museum des Louvre das feine, zierlich durchgeführte Broncerelief der Nymphe von Fontainebleau, in der Ambraser Sammlung zu Wien ein reich geschmücktes in Gold gearbeitetes Salzfass, und in Windsor Castle ein überaus prachtvoller Ritterschild. In Italien besitzt Florenz unter der Loggia de' Lanzi sein Hauptwerk späterer Zeit, die Broncestatue des Perseus, mit dem Haupte der Medusa, zwar in seiner sorgfältigen Behandlung nicht ohne naturalistische Befangenheit, aber doch von glücklichem Liniengefühl und kräftigem Ausdruck. Von grosser Lebendigkeit zeugen sodann mehrere Medaillen, die er namentlich für den König, wie auch für den Papst Clemens VII. gearbeitet hat (Fig. 537).

B. Oberitalienische Meister[1]).

Durch die übermächtige Einwirkung der toskanisch-römischen Schule kommt nun auch in den harten Naturalismus der Schulen Oberitaliens ein milderer Hauch von Anmuth und Schönheit, der vorzüglich durch Andrea Sansovino sich dorthin verpflanzt. Einer der gediegensten unter diesen Künstlern ist *Alfonso Lombardo* (1488—1537), der in Bologna gleichzeitig mit Tribolo arbeitete und durch dessen Vermittlung jene idealere Richtung erhielt. Im Dom zu Ferrara finden sich aus seiner früheren noch etwas naturalistischen Zeit die Thonfiguren der Apostel; seine bedeutendsten Werke besitzt Bologna. In S. Pietro daselbst sieht man eine Kreuzabnahme ebenfalls in Thon; sodann mehrere gediegene Werke an S. Petronio, vor Allem im Bogenfelde des linken Seitenportals die Auferstehung Christi, klar und edel durchgeführt; in S. Domenico die miniaturartig feinen, graziösen Reliefs am Untersatze der Arca di S. Domenico, und im Oratorium von S. Maria della Vita die trefflich componirte und freibewegte, lebensgrosse Thongruppe des Todes der Maria.

Auch Modena hat in dieser Zeit einen fruchtbaren und talentvollen Künstler *Antonio Begarelli* (bis 1565), der innerhalb der allgemeinen Strömung sich sein besonderes Fahrwasser suchte. Seine Hauptwerke bestehen in grossen Gruppen von gebranntem Thon; sein Styl hat mancherlei Verwandtschaft mit den Gemälden Correggio's, seine Gestalten sind voll süsser Schönheit, aber in der Composition folgt er überwiegend malerischen Gesetzen. In seiner Vaterstadt besitzen die bedeutenderen Kirchen seine wichtigsten Werke; so S. Maria pomposa die Gruppe der um den Leichnam des Herrn Klagenden; S. Francesco die leidenschaftlich bewegte Kreuzabnahme, die völlig den Eindruck eines grossen Gemäldes macht; edler und einfacher in S. Pietro der todte Christus nebst Trauernden; in S. Domenico die Gruppe von Christus zwischen Martha und Maria, endlich im Museum zu Berlin ein Altar mit einem Cruzifixus und vier Engeln von einfacher Anmuth.

In diese Reihe gehört ferner *Andrea Riccio*, genannt *il Briosco* (1480 bis 1532), der hauptsächlich in seiner Vaterstadt Padua thätig war. Mit einem besonders feinen Sinn für lebensvolle Anordnung und gediegene Durchbildung verbindet sich in ihm eine geistreiche Frische des Schaffens. Doch ist die Fülle seiner Phantasie so gross, dass sie im Relief ihn so wenig wie die meisten seiner Zeitgenossen vor einer gewissen Ueberladung geschützt hat. Frei und lebendig sind die beiden Bronzereliefs, David vor der Bundeslade tanzend, und Judith und Holofernes, an den Chorschranken von S. Antonio. Verwandten Charakter hat der berühmte, daselbst aufgestellte Bronzekandelaber aus demselben Jahr 1507, der allerdings im Sinne der Zeit in seiner ganzen Höhe von 11 Fuss mit einer verschwenderischen Pracht von Ornamenten, namentlich mit allen erdenklichen phantastischen Gebilden der antiken Mythologie überladen, aber in der

1) Denkm. der Kunst Taf. 73.

trefflichen Durchführung und besonders in den Reliefs des Fusses voll Geist und Leben ist. Wir geben, zugleich zur Charakteristik der dekorativen Richtung dieser Epoche, eine Abbildung der untern Theile (Fig. 538). Eine Anzahl von Reliefs, die vom Grabmal der Torriani aus Verona stammen, jetzt in Paris im Museum des Louvre, gehören ebenfalls ihm an.

Der gefeierte Hauptmeister der oberitalienischen Sculptur ist aber der Florentiner *Jacopo Tatti*, der nach seinem grossen Lehrer Andrea Sansovino gewöhnlich *Jac. Sansovino* genannt wird und in seinem langen Leben (1486 bis 1570) ein halbes Jahrhundert hindurch die Baukunst und Bildnerei Venedigs be-



Fig. 538. Von Riccio's Kandelaber in S. Antonio zu Padua.

herrschte. In seiner früheren Epoche schloss er sich mit Glück und nicht ohne selbständige Empfindung dem reinen und edlen Styl seines Lehrers an, wie die grosse Marmorstatue der sitzenden Madonna mit dem Kinde in S. Agostino zu Rom beweist. In diese Zeit gehört auch die Statue des Apostels Jacobus im Dom zu Florenz, und als Zeugniss seiner lebenswarmen und originellen Auffassung antiker Gegenstände die Marmorstatue eines Bacchus in den Uffizien, ein mit geistreicher Frische entworfenes und vortrefflich durchgeführtes Werk. Im Jahre 1527 nach der Einnahme und Plünderung Roms durch die Franzosen begab Jacopo sich nach Venedig, wo fortan seine glänzende Stellung im Reiche der Kunst begann und er, unterstützt von einer grossen Anzahl Schüler und Gehülfen, eine bedeutende Menge von Arbeiten schuf. Der Werth derselben ist nicht immer gleich, auch wohl durch das grössere oder geringere Maass seiner

Theilnahme an der Ausführung bedingt. Bisweilen waltet der harte Naturalismus der Schule darin vor, auch fehlt es nicht an Uebertreibung und Ueberladung; im Ganzen aber hält Jacopo in einer Zeit, wo fast alle Künstler dem durch Michelangelo verursachten Manierismus verfallen waren, seine Kunst auf einer ähnlichen Höhe wie die gleichzeitigen venezianischen Maler die ihrige, getragen von einer anziehenden Lebenswärme und tüchtigen Auffassung der Natur. Von seinen zahlreichen Arbeiten in Venedig nennen wir vor Allem die Bronzethür der Sakristei von S. Marco, deren Anordnung und Eintheilung einen Nachklang der berühmten Ghiberti'schen Thür zu Florenz erkennen lässt. Ein zierlicher Rahmen, mit den Statuetten der Propheten und einzelnen, stark vorspringenden Köpfen geschmückt, umfasst zwei grössere Reliefs, Christi Grablegung (Fig. 539)



Fig. 539. Relief von der Bronzethür des Jacopo Sansovino in S. Marco.

und Auferstehung, die trefflich und geistvoll componirt sind. Nicht minder lebendig gedacht, allein etwas übertrieben und maasslos sind die sechs Bronzereliefs, welche Wunder des heiligen Marcus darstellen und an den Chorschranken in S. Marco angebracht sind. Dagegen verrathen die kleinen sitzenden Bronzebildnisse der vier Evangelisten auf der Balustrade vor dem Hochaltar den überwiegenden Einfluss Michelangelo's. Um 1540 schmückte er die Loggia am Fuss des Glockenthurms mit allegorischen und mythologischen Reliefs und Statuen, von welchen besonders die ersteren eine frische Anmuth zeigen. Auch die kolossalen Marmorstatuen des Mars und Neptun am Fuss der Riesentreppe des Dogenpalastes sind noch von einer bedeutenden Lebenskraft erfüllt und sehr tüchtig behandelt. Ueberaus fein und liebenswürdig, zu seinen schönsten Werken dieser Art gehörend, sind die Statuen der Tugenden, besonders der Hoffnung am Grab-

mal des Dogen Venier in S. Salvatore, nach 1556 entstanden. Als bedeutender Portraitbildner endlich bewährt Jacopo sich durch die sitzende Statue des Thomas von Ravenna über dem Portal von S. Giuliano. In S. Antonio zu Padua rührt von ihm und seinen Schülern der reiche Schmuck der Kapelle des Heiligen, mit Ausnahme jener bereits oben erwähnten Reliefs der Lombardi. Doch ist das von Jacopo herrührende Relief, die Auferweckung einer Selbstmörderin, eine seiner styllosesten Arbeiten, allerdings wie immer nicht ohne Geist und Leben, aber der Affekt übertrieben, die Körper scharf und eckig bis ins Unschöne, die Gewandung zerfahren. Dagegen rührt eine der edelsten und innigsten Compositionen, die Auferweckung eines todten Jünglings, von dem talentvollsten und tüchtigsten seiner Schüler, dem Veroneser *Girolamo Campagna* her.

In diese Reihe gehört endlich der Ferrarese *Girolamo Lombardo,* den wir als Marmorbildner schon an der Casa Santa zu Loreto kennen gelernt, der aber für die Kirche und das heilige Haus daselbst ausserdem eine Reihe von Bronzewerken von hohem künstlerischen Werthe schuf. Obwohl sich die Thätigkeit dieses tüchtigen Künstlers bis gegen den Ausgang des 16. Jahrhunderts erstreckt, hält er doch in seinen Arbeiten sich ziemlich frei von den argen Manieren der Zeit und beharrt bei dem edlen klaren Styl der rafaelischen Epoche. Sein Werk sind die vier Bronzethüren am heiligen Hause, die er mit lebensvollen Scenen aus der Geschichte Christi schmückte. Sodann arbeitete er die einfach würdevolle Erzstatue der Madonna für die Façade der Kirche; endlich aber das prachtvolle Hauptportal mit kraftvoll bewegten Reliefbildern aus dem alten Testamente, ein Werk von hoher dekorativer Schönheit. Seine vier Söhne unterstützten ihn bei der Ausführung. Aus seiner Schule ging sodann *Antonio Calcagni* aus Recanati hervor, der 1587 das prachtvolle Denkmal Sixtus V. begann, welches vor der Façade der Kirche aufgestellt ist. Der sitzend dargestellte Papst zeigt namentlich eine lebensvolle Prägnanz individueller Charakteristik, während die Statuetten und Reliefs am Postamente nicht frei von Manieren erscheinen. Seit 1590 entwarf er sodann das südliche Bronzeportal der Kirche, an Reichthum das erstere noch überbietend. Die nördliche Thür, der südlichen entsprechend und von nicht minderem dekorativen Reiz, arbeitete *Tiburzio Vercelli,* ebenfalls ein Künstler der Mark Ancona und Schüler Girolamo's. Endlich schuf derselbe auch das grossartige eherne Taufbecken für die Kirche, ein Prachtstück ersten Ranges, welches gleich den übrigen Werken neben der grossen ornamentalen Schönheit, dem reichen plastischen Leben auch durch bewunderungswürdige Vollendung der Technik ausgezeichnet ist.

C. Nachahmer Michelangelo's[1]).

Durch Michelangelo hatte die Sculptur einen neuen grossartig idealen Styl gewonnen, aber zugleich jene verderbliche Hinneigung zum gewaltsam Effektvollen und Gesuchten, welche den grossen Meister selbst bisweilen in Manier verfallen liess. Was aber bei ihm stets Ausdruck einer innerlichen Ueberzeugung, Ergebniss eines gewaltigen schöpferischen Prozesses war, sank bei seinen Nachahmern zur äusserlichen Phrase, zur hohlen Manier herab. Selbst bedeutende Talente vermochten sich diesem dämonischen Einfluss nicht zu entziehen, der wie ein tragisches Schicksal die moderne Kunst nach kurzer, höchster Blüthe dem Verfalle preisgab. Von den Gehülfen Michelangelo's war *Montorsoli* meistens in Genua thätig, wohin er durch Andrea Doria berufen wurde; von *Guglielmo della Porta*, der ebenfalls zuerst in Genua arbeitete, stammt das prächtige Grabmal Papst Paul III. im S. Peter zu Rom; von *Bartolommeo Ammanati* der ungeschickte und anspruchsvolle Brunnen auf der Piazza del Granduca zu Florenz.

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 72 (V.-A. Taf. 41 B).

Grössere Bedeutung hat ein niederländischer Künstler *Giovanni da Bologna* (1524 bis 1608), dessen Hauptthätigkeit sich in Florenz concentrirt. Er weiss seinen Gestalten bei aller Allgemeinheit des Ausdrucks eine energische Sicherheit und harmonische Schönheit zu geben und seine Monumente in der Gesammtanlage effektvoll aufzubauen. Prächtig und wirksam ist der grosse Brunnen zu Bologna vom Jahre 1564; meisterhaft aufgebaut, wenngleich in der Formbehandlung und im Ausdruck unangenehm manierirt die berühmte Marmorgruppe des Raubes der Sabinerinnen, unter der Loggia de' Lanzi zu Florenz; tüchtig und bedeutend die bronzene Reiterstatue Cosimo I. auf der Piazza del Granduca; endlich in den Uffizien sein geistreichstes und zugleich durch feinste Formbehandlung ausgezeichnetes Werk, der berühmte Mercur, welcher allerdings wunderlich genug von einem bronzenen Windhauch getragen wird, aber voll entzückender Leichtigkeit und Anmuth, als würde die Figur pfeilschnell in die Höhe schiessen.

Hieher gehört endlich ein älterer Meister, der sich in unwürdiger, neidischer Weise als Nebenbuhler Michelangelo's geltend zu machen strebte und durch die Ironie des Schicksals gegen seinen eignen Willen zu den manierirtesten Nachahmern des grossen Meisters gehört: *Baccio Bandinelli* (1487 bis 1559)[1]. Sein tüchtigstes Werk sind die Reliefgestalten von Propheten, Aposteln, Tugenden und andern Personifikationen (Fig. 540), die sich an den Marmorschranken des Chors im Dom zu Florenz befinden[2]. Meist in schön erfundenen Motiven und mannichfaltiger Anordnung mit oft grossartiger, bisweilen auch etwas hartgebrochener Gewandung sind sie geistvoll in den Raum componirt und schon als ganz flach behandelte Reliefs von grossem Interesse. Unangenehm übertrieben und manierirt ist dagegen die Marmorgruppe des Herkules und Cacus vor dem Palazzo Vecchio zu Florenz, eine phrasenhafte Nachahmung der Kolossalform und der grandiosen Behandlung Michelangelo's[3].



Fig. 540. Von Bandinelli's Reliefs im Dom zu Florenz.

2. Die Malerei.

Was die Zeit des Perikles für die Sculptur gewesen war, das wurde die Epoche des 16. Jahrhunderts für die Malerei[4]. Warum die moderne Welt gerade in dieser Kunst ihr Höchstes ausdrücken musste, haben wir schon früher entwickelt. Das 15. Jahrhundert hatte dazu in vielseitigster Weise die Wege gebahnt, alle Kreise der Anschauung mit Energie durchdrungen und die volle charakteristische Wahrheit des Lebens zur Erscheinung gebracht. So hatte die Malerei die unbedingte Herrschaft über das Reich der Formen erlangt und konnte nun mit höchster Freiheit sich zur Darstellung der tiefsinnigsten Ideen, der erhabensten Schönheit wenden. Der hohe Styl, der die Werke dieser goldenen Zeit von allen früheren und späteren unterscheidet, war die nothwendige, natür-

[1]) Vgl. über diesen Künstler die Aufsätze von *A. Jansen* in Lützow's Zeitschr. XI. — [2]) Denkm. der Kunst Taf. 72 (V.-A. Taf. 41 B) Fig. 9. — [3]) Ebenda Fig. 10. — [4]) Für die Anschauung der Meisterwerke bieten ein werthvolles Material die Klassiker der Malerei von Dr. *Krell.* Stuttgart. Fol. Dazu meine Gesch. der Ital. Malerei. II. Bd.

liche Blüthe des edlen Kunstgefühls, das sich im italienischen Volke in consequenter Pflege immer lebendiger entfaltet hatte. Die Verwandtschaft mit der antiken Kunst war nicht mehr das Ergebniss des Studiums oder der Nachahmung, sondern der Ausdruck einer inneren Uebereinstimmung.

Hätte diese höchste Vollendung der Kunst nur in einem einzigen Meister sich concentrirt, so würde dies genügen, der italienischen Malerei jenes Zeitraums für immer den Stempel der Klassicität aufzuprägen. Um so wunderbarer erweist sich aber die schöpferische Kraft dieser unvergleichlichen Epoche, da eine ganze Reihe von Meistern ersten Ranges neben einander auftritt, die in eben so vielen bedeutenden originalen Richtungen denselben letzten Schritt zum Gipfel idealer Schönheit, klassischer Vollendung zurücklegen. So tief war der Gedankeninhalt dieser Epoche, so gross wusste sie den ganzen Kreis christlicher und antiker Anschauungen zu erfassen und auf eine Höhe zu heben, wo jede exclusive Beschränkung schweigt und das allgemein menschliche Gefühl sich vom ewig Wahren und Schönen ganz erfüllt zeigt, dass selbst die Talente zweiten Ranges von dem gewaltigen Strom mit fortgerissen, sich auf der Höhe seiner mächtigen Wogen erhielten und Werke schufen, in denen Adel, Schönheit und ein Hauch jener höchsten Vollendung der grossen Meister unvergänglich fortklingt. Die strengen Schranken, innerhalb deren die Meister des vorigen Jahrhunderts ihre besonderen Bahnen verfolgt hatten, fielen unter dem lebendigen Austausch, der regen Wechselwirkung, in welche jetzt die Maler der verschiedenen Gruppen traten. Nur dadurch vermochten sich aus den einseitig bedingten Richtungen der Schulen die allseitig entwickelten grossen künstlerischen Charaktere der Meister zu erheben und die Befreiung der Kunst zu vollenden. Allerdings hält sich auch in der Malerei diese Epoche der reinsten, edelsten Blüthe nur kurze Zeit auf ihrer Höhe; allerdings wird auch hier der ideale Styl bald flach und äusserlich gehandhabt und die Hülle noch festgehalten, nachdem die Seele bereits entflohen war. Aber diese kurze Zeit umfasst eine solche Fülle des Höchsten und Schönsten, dass in seinem wunderbaren Lichte alles Vorangegangene nur wie eine Andeutung, wie eine Verheissung dasteht, und dass die Meisterwerke, welche die glänzende Erfüllung enthalten, bis in die fernsten Zeiten einen Strahl von Schönheit und Herrlichkeit senden, der die späteren nachgebornen Geschlechter mit unsterblichem Glück durchdringt.

A. Lionardo da Vinci und seine Schule.

Der Begründer dieser neuen und höchsten Epoche der Malerei ist *Lionardo da Vinci*[1]), 1452 in der Nähe von Florenz auf dem Schloss Vinci geboren und 1519 in Frankreich gestorben. Er war eine jener seltenen Erscheinungen, in welchen die Natur alle denkbaren menschlichen Vollkommenheiten zu vereinigen liebt, von ebenso anmuthiger als würdevoller Schönheit, von kaum glaublicher körperlicher Kraft, geistig aber von so vielseitiger Begabung, wie sie fast nie in derselben Persönlichkeit sich zu verbinden pflegt. Denn nicht bloss in der Sculptur und der Malerei glänzt er unter den ersten Künstlern seiner Zeit, nicht bloss begründete er durch scharfsinnige wissenschaftliche Untersuchungen über Anatomie und Perspektive, deren Resultat er in seiner Abhandlung über die Malerei niedergelegt hat, die Theorie dieser Kunst, sondern in allen andern Zweigen der praktischen und mechanischen Kenntnisse war er dem Wissen

[1]) *C. Amoretti,* Memorie storiche sulla vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci. Milano 1804. — Léonard de Vinci et son école, par *Rio*. Paris 1855. — *J. P. Richter,* The literary works of L. da Vinci. 2 Bde. Mit zahlreichen Zeichnungen des Meisters in Facsimile. London 1883. — Umrisse nach L.'s Werken giebt *Landon* in seinem bekannten Werke: Vies et œuvres des peintres les plus célèbres etc. Paris. — Vgl. Denkm. d. Kunst Taf. 74 (V.-A. Taf. 42).

seiner Zeit weit vorausgeeilt. Er erforschte die Gesetze der Geometrie, der Physik und der Chemie, er war als Ingenieur und Architekt thätig, baute Kanäle, Schleusen und Festungen, erfand Maschinen und mechanische Kunstwerke aller Art und war nebenbei ein eifriger Pfleger der Musik und ein geistvoller Dichter und Improvisator. Umfassende Vorarbeiten zu einem Lehrbuch der Architektur finden sich in seinen Schriften, verbunden mit zahlreichen Entwürfen, welche ihn



Fig. 541. Anbetung der Könige, von Lionardo. Uffizien.

auch auf diesem Gebiet vollständig unterrichtet zeigen[1]). Der Trieb nach Erkenntniss führte ihn in seinem rastlosen Leben unablässig zu neuen Studien und Erfindungen, und obwohl er der Malerei nur einen kleinen Theil seiner Zeit und Kraft gewidmet hat, verdankt sie ihm vornehmlich ihre Vollendung und Befreiung.

Gleich den übrigen Künstlern des 15. Jahrhunderts ging auch er zunächst von der naturgemässen charakteristischen Auffassung des Lebens aus und führte

[1]) Ueber L. als Architekt vgl. *H. v. Geymüller* in dem oben citirten Werk von *J. P. Richter*, sowie meine „Kunstwerke und Künstler“. Breslau 1886.

die Kunst zur vollendeten Herrschaft über die Form. Zugleich aber wusste er damit den höchsten Ausdruck der Schönheit, die tiefste Kraft des Gedankens, die Offenbarung des Ewigen und Göttlichen zu verbinden. In der künstlerischen Durchführung seiner Ideen genügte er selbst sich jedoch so wenig, dass er nach langer unermüdlicher Arbeit viele seiner Werke gleichwohl unvollendet hinterliess, oder zu ihrer vollkommenen Darstellung stets neue technische Hülfsmittel verwendete, die leider den Untergang seiner bedeutendsten Werke beschleunigt haben. Eine unübertreffliche Sorgfalt in der zartesten Durchbildung, eine Gediegenheit der Zeichnung und Modellirung, wozu noch als eine Errungenschaft seines gründlichen Studiums der Luftperspektive ein zarter Schmelz des Colorits und eine duftige Weichheit der Umrisse kommen, sind Lionardo's Werken eigenthümlich. Im Ausdruck verbindet er Würde und Grossartigkeit mit einer Anmuth, die namentlich bei Frauenköpfen in den süssesten Liebreiz übergeht. Der Typus seiner weiblichen Idealköpfe mit den grossen, dunklen, tiefen Augen, der etwas langen geraden Nase, dem lächelnden Mund und dem schmal zulaufenden Kinn ist ein allgemeines Eigenthum seiner sämmtlichen Schüler und Nachahmer geworden, doch mischt sich in seinen Originalwerken mit diesem holdseligen Lächeln ein träumerisch wehmüthiger Ausdruck, der das schwärmerisch Tiefe, Seelenvolle seiner Auffassung bezeichnet.

Da Lionardo schon früh entschiedenes Talent zur Malerei zeigte, wurde er dem Verrocchio übergeben, den er bald so sehr übertraf, dass dieser das Malen verschworen haben soll. Man zeigt noch in der Akademie zu Florenz ein Bild jenes Meisters, die Taufe Christi, von herbem, schneidendem Naturalismus und fast skeletartiger Zeichnung der Körper. Ungleich schöner als die übrigen Figuren desselben ist die Gestalt eines Engels, den nach dem Zeugniss Vasari's Lionardo ausgeführt hat. Andere Arbeiten dieser Jugendepoche sind untergegangen oder verschwunden; weder von seinen beiden Cartons des Neptun und des ersten Sündenfalls, noch von einem phantastischen Unthier, das er auf einen Schild gemalt hatte, ist eine Spur erhalten, und auch der Medusenkopf in den Uffizien zu Florenz wird mit Unrecht als ein Werk des Meisters angegeben. Ebensowenig bewahrt die Galerie Pitti in dem überaus fein durchgeführten Portrait der Ginevra Benci und dem nicht minder trefflichen Bildniss eines Goldschmieds (von *Lorenzo di Credi*) ächte Arbeiten aus Lionardo's Frühzeit. Dagegen darf vielleicht die überaus holdselige, aus der Kirche von Monte Oliveto in die Galerie der Uffizien gelangte Verkündigung als eins der schönsten Jugendwerke des Meisters bezeichnet werden. Das Freskobild der Madonna mit einem daneben knieenden Donator im Kloster S. Onofrio zu Rom, welches man früher als ein Jugendwerk des Meisters bezeichnete, ist neuerdings wohl mit Recht dem Beltraffio zugeschrieben worden. Freier, in selbständiger Entwicklung tritt dagegen der Meister in der Anbetung der Könige auf, einem grossen, nur braun untermalten Bilde in den Uffizien, bei dem die rührende Liebenswürdigkeit der Madonna, die Inbrunst in den anbetenden Königen und die Poesie der Anordnung von entwickelter Meisterschaft zeugen (Fig. 541). Derselben Zeit gehört wahrscheinlich der ebenfalls nur untermalte heil. Hieronymus in der Galerie des Vatikan.

Gegen das Jahr 1482, vielleicht auch erst gegen 1485 wurde Lionardo nach Mailand an den Hof des Lodovico Sforza berufen, zunächst in seiner Eigenschaft als Musiker und Improvisator. Aber es giebt noch ein als Memoire abgefasstes Schreiben des Künstlers, worin er dem Herrscher Mailands seine Dienste als Ingenieur, Kriegsbaumeister, Architekt, Bildhauer und Maler anbietet[1]. Ausser den theoretischen Abhandlungen über seine Kunst, die er hier verfasste, waren es zwei grosse künstlerische Unternehmungen, denen er bis gegen 1499 seine Kraft widmete. Das eine war das Reiterstandbild, von dem schon oben die Rede gewesen ist, und dessen Untergang immer zu bedauern sein wird; das andere

[1]) Ueber einen Aufenthalt Lionardo's im Orient vgl. *J. P. Richter* in Lützow's Zeitschrift Bd. XVI.

(1496—98) das weltberühmte Abendmahl im Refektorium bei S. Maria delle Grazie[1]), ein Werk, dessen schmachvolle Verwüstung noch viel mehr zu beklagen bleibt. Mancherlei Unbill und Zerstörung durch Ueberschwemmungen des tief gelegenen Saales, durch die gedankenlose Rohheit, welche die untere Mitte des Bildes mit einer Thür durchbrach, und wohl auch durch die ursprüngliche mangelhafte Beschaffenheit der Mauer veranlasst, haben das Werk dem Untergang entgegengeführt. Mehr als alle diese Umstände trug aber die unheilvolle Idee des Meisters, sein Werk in Oelfarben auf die Wand zu malen, zur Zerstörung bei, und schliesslich mussten, um das Schicksal dieses unerhört gemisshandelten Bildes zu vollenden, im vorigen Jahrhundert zwei elende Stümper, Bellotti und Mazza, den Frevel begehen, Lionardo's grösste Schöpfung völlig zu übermalen. Erst in neuester Zeit hat man mit aller Sorgfalt diese Zuthaten zu entfernen unternommen, und nach allen Verwüstungen ist doch noch der Schimmer der



Fig. 542. Christuskopf Lionardo's. Brera.

ehemaligen Schönheit so unzerstörbar, dass der Eindruck des Originals selbst über das hinausgeht, was der treffliche Stich Rafael Morghen's bietet. Allerdings ist dabei das vorhergehende genaue Studium dieses bedeutenden Blattes unerlässliche Bedingung. Auch gewähren die Cartons der Köpfe, der Christus in der Galerie der Brera und zehn Apostel in der grossherzoglichen Sammlung zu Weimar[2]), wenngleich schwerlich Originale, die wichtigsten Aufschlüsse (Fig. 542).

Nach der erschöpfenden Betrachtung, welche wir Goethe verdanken, wäre es überflüssig und vermessen, eine ausführliche Schilderung des Werkes zu geben. Ausserdem wer kännte es nicht aus den Stichen, wer hätte nicht immer wieder die unvergleichliche Hoheit des göttlichen Lehrers und Meisters, die kein Künstler mit gleicher Tiefe erfasst und dargestellt hat, die grossartige Charakteristik der

[1]) *Bossi*, del cenacolo di Lionardo da Vinci. Milano 1819. Vergl. dazu die schöne Abhandlung Goethe's. — Denkm. der Kunst Taf. 74 (V.-A. Taf. 42) Fig. 2.

[2]) Diese, wohl nur aus Lionardo's Schule, sind doch von hohem Werthe und stehen den Intentionen des Meisters jedenfalls sehr nahe.

ihn umgebenden Gestalten der Jünger bewundert, wen hätte nicht der erschütternde Eindruck dieses tief tragischen Vorganges ergriffen! Denn Lionardo hat sich nicht mit der ruhigen Darstellung der Abendmahlsscene begnügt, wie sie vor ihm so oft typisch wiederkehrend vorgeführt wurde; ebensowenig genügte ihm die Aufgabe, bei einfacher Schilderung dieser heiligen Scene durch tiefe Auffassung und Durchbildung der einzelnen Charaktere ein neues Interesse zu wecken. Alles das ist in vollendeter Weise vorhanden, aber indem der Meister den Moment zum Ausgangspunkt nimmt, wo Christus wehmüthig ernst die Worte ausspricht: „Einer unter euch wird mich verrathen", bricht er mit der ganzen Tradition, wirft einen zündenden Funken in die Versammlung und wagt es kühn, die stille trauliche Feier des Liebesmahles Christi in eine tief dramatische leidenschaftliche Bewegung aufzulösen. Und doch vermochte nur ein solcher Meister in dem ganzen Aufruhr der Empfindungen, wo Wehmuth, Schmerz, peinvolle Ungewissheit, Zorn, Entrüstung und selbst Entsetzen zusammentreffen, das edelste Maass zu halten, vermochte mit tiefer Seelenkunde jeden besonderen Ausdruck mit innerer Nothwendigkeit aus den einzelnen Charakteren zu entwickeln, und in dem Hin- und Wiederbranden der streitenden Gefühle den göttlichen Meister in wunderbarer Hoheit, nur leise umflort vom Ausdrucke des Kummers, in ruhiger Ergebung mitten hineinzustellen (Fig. 542). Schon die Composition, die auf jeder Seite je drei Jünger in zwei Gruppen vereinigt, und dadurch noch wirksamer die Gestalt Christi zur dominirenden macht, ist einer der grössten Meistergedanken der Kunst. Unerschöpflich sind innerhalb dieser Gliederung die feinen Gegensätze der Charaktere, die im Ausdruck der Köpfe, in der Bewegung, der Gewandung und vorzüglich im physiognomischen Gepräge der Hände sich offenbaren.

Aus derselben Zeit seines Mailänder Aufenthalts datiren mehrere andere Bilder des Meisters, vorzüglich Portraitdarstellungen, die freilich nicht über jeden Zweifel erhaben sind. So in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand das Portrait des Gio. Galeazzo Sforza, frei, breit und kühn behandelt, während das im Profil aufgefasste seiner Gemahlin Isabella von Aragonien sehr fein und von detaillirtester Ausführung noch im Charakter der früheren Epoche sich darstellt. Dahin gehört ferner das ähnlich behandelte, poetisch anziehende Bildniss einer Geliebten des Lodovico, der Lucrezia Crivelli im Louvre zu Paris, das dort als „belle ferronnière" bezeichnet wird. Ebendaselbst befindet sich das Halbfigurenbild Johannes des Täufers in der Wüste, das indess schon durch sein Helldunkel und den ausgeprägt schwärmerischen Ausdruck des Kopfes den Uebergang in die spätere Epoche bezeichnet. Dagegen scheint dieser Frühzeit ein nacktes Frauenbildniss anzugehören, welches nach Waagen's Bericht die Eremitage zu Petersburg besitzt. Ebendort befindet sich eine gleichfalls frühe Madonna mit dem Kinde, ehemals im Pal. Litta zu Mailand[1]).

Als im Jahr 1499 die Franzosen in Mailand einrückten, begab Lionardo sich nach seiner Vaterstadt Florenz zurück, wo er mehrere Jahre künstlerisch thätig war. In diese Periode fällt vor Allem der Carton eines grossen Bildes, der Schlacht bei Anghiari[2]), den er 1503 bis 1504 für den Saal des Palazzo Vecchio ausführte. Auch Michelangelo wurde kurz darauf zu einer ähnlichen Arbeit aufgefordert, mit der er gegen seinen grossen Landsmann in die Schranken trat. Die beiden Cartons, von den ersten damaligen Meistern entworfen, waren gleichsam das offene Manifest, mit welchem die Kunst den Moment bezeichnete, da sie sich zum höchsten Gipfel aufzuschwingen anschickte. Die jüngeren Künstler, wie Rafael und viele andere, sammelten sich zur Bewunderung und zum Studium um diese Werke, die recht eigentlich die neue Aera der Malerei begründeten. Auch dieser Carton Lionardo's — und nicht minder der seines Nebenbuhlers — ist untergegangen. Nur eine Gruppe von vier Reitern, die in leidenschaftlicher Bewegung um eine Fahne kämpfen, ist durch eine Zeichnung

[1]) Beide Werke werden neuerdings dem Meister abgesprochen. — [2]) Denkm. der Kunst Taf. 74 (V.-A. Taf. 42) Fig. 3.

von Rubens, welche Edelingk im Stich wiedergegeben hat, davon auf uns gekommen, genug um von der Kühnheit und Macht der Composition ein Zeugniss abzulegen. Kurz vorher hatte Lionardo einen Carton der heil. Familie gezeichnet, der ebenfalls die höchste Bewunderung erregte und gegenwärtig sich in der Akademie zu London befindet. Maria hält den Knaben, der sich liebkosend zum kleinen Johannes wendet, auf dem Schoosse, während die heil. Anna voll süssen Glückes daneben sitzt. Noch eine andere Composition der heil. Familie ist in mehreren Nachbildungen der Schüler vorhanden, von denen die beste,



Fig. 543. Heilige Familie, nach Lionardo. Louvre.

zum Theil wohl von der Hand des Meisters selbst, sich im Louvre befindet (Fig. 543). Hier sitzt die Madonna auf dem Schoosse der heil. Anna und schaut lächelnd dem Kleinen zu, der ein junges Lamm besteigt. Die Freiheit, mit der ein geradezu genrehaftes Motiv aufgenommen und doch dabei die ächt weibliche Hoheit und Anmuth gewahrt sind, weist mit Bestimmtheit auf den grossen Meister zurück. Ebenso das herrliche Portrait der Mona Lisa, der Gemahlin seines florentiner Freundes Giocondo, woran er vier Jahre hindurch arbeitete und das er doch schliesslich als unvollendet bezeichnete. Das Original, im Louvre zu Paris, obwohl zum Theil stark mitgenommen, fesselt noch immer durch die Anmuth der Auffassung, sowie den süssen Zauber seines fast verführerischen Lächelns.

Im Jahr 1513 begab sich Lionardo nach Rom, folgte aber 1516 einem Rufe Franz I. an den königl. Hof von Frankreich, wo er nach drei Jahren starb,

tief betrauert von dem kunstliebenden König, nicht, wie die Sage will, in seinen Armen. Was sonst noch unter seinem Namen sich in den verschiedenen Galerieen findet, sind Arbeiten seiner Schüler, oft freilich von hoher Vollendung, die obendrein durch den meist auf ihn zurückzuführenden geistigen Gehalt der Composition einen besonders hohen Werth erhalten. Denn er selbst arbeitete nur langsam,



Fig. 544. Lionardo's Vierge au basrelief.

that sich nie genug und liess häufig die angefangenen Werke unvollendet stehen, hatte aber genug der herrlichsten Gedanken, um einer ganzen Schule damit Stoff zur Ausführung zu geben. Zu den berühmtesten dieser Werke gehören mehrere heilige Familien, besonders die noch aus der ersten Mailänder Zeit herrührende im Louvre und bei Lord Suffolk in England unter dem Namen „la vierge aux rochers" befindliche[1]). Die Madonna mit dem Christuskind und dem kleinen

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 74 (V.-A. Taf. 42) Fig. 6.

Johannes, zu denen sich ein Engel gesellt hat, sitzt in einem Felsengeklüft an einem blumenbekränzten Quell, eine der reizendsten Idyllen der christlichen Kunst. Eine andere heilige Familie, als „vierge au basrelief“ bekannt (Fig. 544), kommt in mehreren Wiederholungen vor; ebenso eine bedeutende Composition, welche Christus als Jüngling zwischen vier Pharisäern darstellt, das vorzüglichste Exemplar, wie es scheint eine der vollendetsten Tafeln Luini's, nur in den Händen vielleicht etwas zu mühsam modellirt, in der National-Galerie zu London, eine schwächere Copie im Pal. Spada zu Rom, ohne Zweifel dem ersten Gedanken nach von Lionardo stammend. Denselben Ursprung kann auch das schöne, wahrscheinlich von Bernardino Luini ausgeführte Bild der Eitelkeit und Bescheidenheit im Pal. Sciarra daselbst beanspruchen, das durch tiefe Poesie und zarten Schmelz der Farbe fesselt. Auch ein kleiner segnender Christus im Pal. Borghese, vorzüglich fein durchgeführt und von geheimnissvollem Zauber, darf auf einen Entwurf des Meisters zurückgeführt werden.

An Lionardo schloss sich eine grosse Anzahl von Schülern und Nachfolgern[1]), darunter manche von vorzüglicher Begabung. So übermächtig war aber die geistige Bedeutung des Meisters, dass seine Typen nicht bloss, sondern auch seine Gedanken den eigentlichen Gehalt dieser tüchtigen Schule bilden, und dass viele seiner Compositionen wie gesagt nur in den Bildern seiner Schüler fortleben. Der gemeinsame Grundzug dieser lombardischen Maler ist eine stille Anmuth und Holdseligkeit, die sich vorzüglich in religiösen Stoffen heimisch fühlt und sowohl den Ausdruck tieferer leidenschaftlicher Erregung, als thatkräftigen Handelns vermeidet. In der Zeichnung und Formgebung durchweg geringer, als der Meister, der in der gediegensten anatomischen Kenntniss unübertrefflich dasteht, haben dagegen die Schüler die andre Richtung Lionardo's auf ein zart verschmolzenes Colorit und fein durchgeführtes Helldunkel selbständig ausgebildet, freilich auch nicht selten bis zur Uebertreibung. Ebenso entartet bisweilen der süsse Reiz der weiblichen Köpfe, namentlich der Madonna, zu einem äusserlich stereotypen, manierirten Ausdruck, in welchem ein seelenloses Lächeln vorherrscht.

Der erste Platz unter den Schülern Lionardo's gebührt *Bernardino Luini,* geboren zwischen 1475 und 1480, † ca. 1533, der besonders durch die Innigkeit und Anmuth, durch die gemüthvolle, oft bezaubernde Schönheit seiner Gestalten, durch den klaren, warmen Schmelz der Färbung sich auszeichnet. Er hat eine umfassende Thätigkeit als Freskomaler entfaltet. Aus seiner früheren, noch etwas befangenen Zeit bewahrt die Galerie der Brera zu Mailand eine Anzahl solcher Werke, die aus Kirchen der Umgegend stammen, und in denen sich bei einigen Köpfen Spuren eines rafaelischen Einflusses bemerklich machen. In der Bibliothek der Ambrosiana daselbst findet sich ein Freskobild der Verspottung Christi, das die Schranken des Künstlers in der Ausprägung energischer und boshafter Charaktere verräth, aber durch trefflich aufgefasste Bildnisse entschädigt. Mit einer Fülle der schönsten Fresken schmückte er sodann die Kirche des Monastero Maggiore (S. Maurizio) zu Mailand, einzelne Heiligengestalten, sowie die Leidensgeschichte, Darstellungen von Legenden u. s. w. Auf der Höhe seiner Meisterschaft zeigte er sich in den um 1529 ausgeführten Fresken in der Franziskanerkirche zu Lugano, wo namentlich eine grosse Kreuzigung voll herrlicher Gestalten von ergreifendem Ausdruck ist und ein Lünettenbild der Madonna mit dem Kind und dem kleinen Johannes die ganze Holdseligkeit des Meisters zeigt; ferner in den ebenso vorzüglichen, um 1530 entstandenen Fresken in der Kirche zu Saronno, die das Leben der Madonna schildern. Seine zahlreichen Staffeleibilder werden oft wegen ihrer Innigkeit, Schönheit und Vollendung für Werke Lionardo's gehalten. Namentlich seine Madonnen sind von unüber-

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 74 (V.-A. Taf. 42). — *Fumagalli,* Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia. Milano 1811. (Abbildungen in Umrissen.) — *J. D. Passavant,* Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Kunstblatt vom Jahr 1838.

trefflicher Lieblichkeit, von reiner, jungfräulicher Anmuth (Fig. 545). Ein mit der Jahreszahl 1515 bezeichnetes Gemälde der Madonna mit Heiligen und mehreren knieenden Donatoren in der Galerie der Brera hat zum Grundton ein etwas kühleres Roth, steht jedoch in der Wärme der Empfindung seinen Fresken nicht nach.

Die übrigen Schüler Lionardo's zeigen eine geringere Selbständigkeit der Begabung; so der anmuthig weiche *Andrea Salaino*, zuerst 1495, zuletzt 1519 genannt, dessen Bilder durch einen milden röthlichen Grundton des Fleisches sich unterscheiden; ferner *Beltraffio*, geb. 1467, der im Aus-



Fig. 545. Madonna von Luini. Mailand.

druck und der Zeichnung nicht ohne Befangenheit erscheint und dem man jetzt das oben erwähnte Fresko in S. Onofrio zuschreibt; *Marco d'Oggiono*, geb. um 1470, gest. um 1530, durch ein etwas kühleres Colorit kenntlich; *Francesco Melzi*, 1493 bis nach 1568, der in der Tiefe der Empfindung und der Anmuth des Ausdrucks dem Lionardo sich mit Glück nähert; endlich *Cesare da Sesto*, der anfangs mit bedeutendem Talent dem Meister nacheiferte, später jedoch, nicht zum Vortheil seiner Kunst, die äusseren Manieren der rafaelischen Schule annahm.

Unter dem Einfluss Lionardo's, der jedoch mit manchen Einwirkungen der umbrischen Schule und der rafaelischen Kunst zu einem eigenthümlich modificirten Style verschmolz, steht auch der talentvolle und fruchtbare Piemontese *Gaudenzio Ferrari* (c. 1481, † zwischen 1545 und 1547)[1]). Aus der älteren lom-

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 79 A Fig. 16. — Vgl. das Kupferwerk: Le opere del pittore *G. Ferrari*, dis. e inc. da Silv. Pianazzi dir. da Bordiga. Milano 1835.

bardischen Schule hervorgegangen, hält er an einer gewissen Neigung zu lebhaftem, selbst übertriebenem Ausdruck fest, die sich neben jenen Bestrebungen geltend machte. In seiner früheren Zeit erfüllt ihn eine Süssigkeit und Holdseligkeit, welche Verwandtschaft mit den besten Werken Perugino's verräth und zugleich an die Arbeiten Soddoma's erinnert. So das köstliche grosse Altarbild der Kirche zu Arona von 1511[1]), dessen Hauptblatt nach einem in der umbrischen



Fig. 546. Aus der Himmelfahrt Mariä von G. Ferrari. Vercelli.

Schule oft wiederholten Motiv das von der Madonna verehrte Christuskind darstellt, umgeben von einzelnen Heiligen, unter welchen besonders der h. Fedele eine jugendherrliche Erscheinung. Diesem noch nahe stehend das grosse Altarbild in S. Gaudenzio zu Novara vom Jahre 1515, mit der thronenden Madonna, der Geburt Christi und einzelnen Heiligen, ebenfalls lieblich und mild, dabei von klarem goldigen Farbenton, etwa die Mitte haltend zwischen dem jugendlichen

1) Bezeichnet „Gaudentius Vincius".

Rafael und Soddoma. Auch die Sakristei des Doms daselbst besitzt ein schönes nicht viel späteres Bild des Meisters, die Verlobung der h. Katharina mit dem Christuskinde. Seine Hauptthätigkeit bestand jedoch in der Ausführung umfangreicher Fresken, von denen sich einige in der Galerie der Brera befinden. Andre, recht tüchtige Bilder, voll dramatischen Lebens, enthält eine Kapelle in S. Maria delle Grazie; es ist eine figurenreiche Darstellung der Kreuzigung und die Geisselung. Wichtiger sind die seit 1510 in der Minoritenkirche zu Varallo in Piemont ausgeführten Wandgemälde der Geschichte Christi, und ebendaselbst in der Cappella del sagro monte die Darstellung des Opfertodes Christi, wobei die Hauptgestalten (nicht von Gaudenzio's Hand) plastisch mit naturgemässer Bemalung gearbeitet wurden, ringsum aber an den Wänden und dem Gewölbe theilnehmende Zuschauer und wehklagende Engel. Bedeutende Arbeiten von ihm finden sich in den Kirchen von Vercelli; in S. Cristoforo von 1532 bis 1534 eine Reihe von grossen Fresken von der Geburt der Maria bis zu ihrer Himmelfahrt (Fig. 546), die Legende der h. Magdalena und eine grossartige, dramatisch bewegte Kreuzigung; in S. Bernardino eine ergreifende Darstellung der Vorbereitungen zur Kreuzigung, wo Christus in schmerzlicher Ergebung dasitzt, während die Henker Hammer und Nägel in Bereitschaft setzen; sodann vielfach zerstörte Fresken in dem kleinen Oratorium S. Caterina aus dem Leben der h. Katharina von Alexandrien. Ebendort ein schönes ziemlich frühes Altarbild im Chor, die Verlobung der h. Katharina darstellend. Zwei andere Tafelbilder in S. Giuliano: die Anbetung der Könige, ein Bild von fast rafaelischer Schönheit und leuchtender Farbenkraft, und die Trauer um den Leichnam Christi, eine gedrängte, leidenschaftlich bewegte Composition in phantastisch reicher Gebirgslandschaft. Endlich malte er 1535 in der Kirche zu Saronno bei Mailand in der Kuppel schöne Engelchöre. Unter seinen Tafelbildern ist eins der früheren und bedeutenderen eine Klage über den todten Christus in der Galerie von Turin. Ein Martyrium der h. Katharina in der Galerie der Brera ist ein Werk von energischem, etwas derbem Ausdruck, das die Marterscene nicht ohne Behagen ausmalt, übrigens von vortrefflicher Durchführung, wenngleich etwas grell in der Farbe, die Heilige edel und mild, die Henker in effektvoller Bewegung. Ein Werk von ähnlicher Gewalt der Schilderung, dabei ebenfalls in kräftig tiefem Colorit, dramatisch bewegt und bei gedrängter Composition klar aufgebaut ist das grosse Altarbild der Kreuztragung in der Kirche zu Canobbio am Lago Maggiore. Eine grosse Reihenfolge schön gezeichneter Cartons des Meisters bewahrt die Akademie zu Turin.

Ein trefflicher lombardischer Meister ist sodann *Andrea Solario* von Mailand, genannt *del Gobbo,* dessen frühere Bilder, z. B. eine in der Galerie der Brera befindliche heilige Familie[1]) vom Jahre 1495, auf den Einfluss Giov. Bellini's, zum Theil auch, wie die Kreuzigung im Louvre (1503) auf Mantegna weisen. Später schloss er sich der Weise Lionardo's an, die er jedoch in selbständiger Empfindung mit zartem Schönheitssinn weiterbildete. So in der anmuthig innigen, ihr Kind nährenden Madonna, im Louvre, und in einer Himmelfahrt Mariä in der Certosa von Pavia.

Von der lombardischen Schule geht anfänglich auch *Gianantonio Bazzi,* genannt *il Soddoma,* aus (1477—1549), der aus Vercelli gebürtig, zuerst ohne Zweifel unter dem Einfluss Lionardo's stand, dann aber in einem vielfach bewegten Leben durch Anschauungen der florentiner Kunst, und bei längerem Aufenthalt in Rom auch aus den Werken Rafaels manche nachhaltige Eindrücke empfing[2]). Die Bedeutung dieses Künstlers liegt weniger in einer grossartigen Auffassung oder in klar durchgebildeter Composition, als in einem ausserordentlichen Schönheitsgefühl und dem Ausdrucke einer tiefen schwärmerischen Empfindung, für die er die edelsten Formen und den weichsten, duftigsten Schmelz der Färbung bereit

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 80 A (V.-A. Taf. 47 A) Fig. 1. — [2]) Vgl. die Monographie von Dr. *Jansen.* Stuttgart 1870.

hat. Noch streng und voll tüchtiger Charakteristik sind die Fresken aus der Lebensgeschichte des h. Benedikt, welche er neben den Arbeiten Signorelli's um 1505 im Klosterhofe von Monte Oliveto unweit Siena malte. Kurz darauf wurde er vom Papst Julius II. nach Rom berufen, um in den Gemächern des Vatikans Wandgemälde auszuführen, von denen indess nur wenig noch vorhanden ist. Dagegen sind in der Villa Farnesina zwei schöne Fresken erhalten, die er für Agostino Chigi malte: Alexander's Vermählung mit der Roxane[1]) und die Gemahlin des Darius, die den siegreichen Alexander um Gnade bittet. Besonders



Fig. 547. Kopf der Roxane. Von Soddoma.

das erstere ist voll Schönheit, bewunderungswürdig leicht gemalt, von duftigem, warmem Colorit und von unübertrefflicher Weichheit der Uebergänge. Von der süssen Holdseligkeit des Kopfes der Roxane (Fig. 547) wird man selbst in der Nähe Rafael's zur Bewunderung hingerissen[2]). Köstlich naiv sind die zahlreichen Liebesgötter, welche oben in der Luft vertheilt sind, und voll höchster Jugendherrlichkeit ist der vordere Begleiter Alexander's. Uebrigens vermisst man in der Gewandung den edlen Styl, an den man in der Nähe Rafael's und Michelangelo's

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 80 A (V.-A. Taf. 47 A) Fig. 7. — [2]) Die Abbildung ist nach einer vorzüglich gelungenen Zeichnung meines Freundes, des Kupferstechers Prof. *Louis Jacoby,* ausgeführt.

gewöhnt ist, und namentlich im zweiten Bilde fehlt auch jedes höhere Gesetz der Composition, obwohl auch hier überaus schöne weibliche Gestalten das Auge genug beschäftigen.

Später kehrte der Meister nach Siena zurück, wo er seine vollendetsten Werke schuf und der in Nichts versunkenen sienesischen Schule neues Leben einhauchte. Zu den schönsten Arbeiten gehören die Fresken, die er neben *Beccafumi* und dem bisher irrthümlich mit dem unbedeutenden *Pacchiarotto* verwechselten *Girolamo del Pacchia* im Oratorium von S. Bernardino ausführte. Die Himmelfahrt der Maria, die Heimsuchung, Maria im Tempel und ihre Krö-



Fig. 548. Die Verzückung der h. Katharina. Von Soddoma.

nung sind von seiner Hand, reich an Schönheit und tiefer Empfindung, nur letzteres Bild nicht edel angeordnet und nicht würdig genug in der Charakteristik. Daneben in den Ecken einzelne Heiligenfiguren von herrlichem Ausdruck. Nicht minder trefflich sind die Gestalten von Heiligen, besonders des Sebastian und Hieronymus in einer Kapelle von S. Spirito. Auch im Oratorium S. Caterina malte er mehrere Wandbilder aus dem Leben der Heiligen, die wegen der Dunkelheit des Raumes schwer zu würdigen sind. Dieselbe Legende behandelte er (Fig. 548) in einer Kapelle von S. Domenico, wo er namentlich die Verzückung der Heiligen und ihre Ohnmacht in tiefster Empfindung und edelstem Ausdruck des Schmerzes dargestellt hat. Auch im Pal. Pubblico sieht man mehrere Fresken von ihm, Einzelgestalten der Heiligen Victor und Ansanius, voll Adel und Anmuth. Unter seinen nicht häufigen Tafelbildern sind eine Anbetung der Könige in S. Agostino, ferner eine grosse Kreuzabnahme in S. Francesco

erwähnenswerth, besonders aber gehört ein h. Sebastian in der Galerie der Uffizien zu Florenz, von wunderbarer Tiefe des Seelenschmerzes und hinreissender Schönheit, zu den edelsten Schöpfungen jener Zeit. — Die Einwirkung Soddoma's, verschmolzen mit der noch bedeutenderen Rafael's, lässt sich in den Gemälden des gediegenen Baumeisters *Baldassare Peruzzi* (1481—1537) erkennen, der zwar nicht immer frei von Manier bleibt, aber in dem schönen Freskobilde der Madonna in S. Maria della Pace zu Rom[1]) ein überaus edel und tüchtig ausgeführtes Werk geschaffen hat.

Hier mag endlich noch ein Veroneser Künstler angeschlossen werden, *Gianfrancesco Caroto,* der aus Mantegna's Schule hervorgegangen, in seinen schön componirten und zart empfundenen Bildern eine selbständige Aufnahme von Einflüssen Lionardo's bekundet. Eins seiner Hauptwerke vom Jahr 1528 ist in S. Fermo zu Verona das Altarbild der Madonna und der h. Anna, die auf Wolken schweben, von schönen Engeln umringt; unten in lebhafter Bewegung vier Heilige.

B. Michelangelo und seine Nachfolger.

Michelangelo Buonarroti[2]) von Florenz (1475—1564), den wir schon als Baumeister und Bildhauer kennen lernten, steht neben dem älteren Lionardo auch in der Malerei als Mitbegründer der neuen Zeit da, zugleich aber als einer der Ersten und Höchsten unter allen Meistern dieser Kunst. Ja man darf sagen, dass im Erhabenen, Gewaltigen, Gedankentiefen, in kühner Bewegung und grossartiger Formbildung kein anderer in der Kunst ihm jemals gleichgekommen sei. Obwohl er selbst seine Vorliebe der Plastik zuwendete, ereignete es sich doch durch die Fülle und den Reichthum seiner Gedanken, dass er seine vollendetsten Werke in der Malerei geschaffen hat, die allein ihm den genügenden Spielraum für seine Entwürfe zu gewähren vermochte. Derselbe titanenhafte Geist, der seine Sculpturen erfüllt, lebt auch in den grossen Gemälden, die er geschaffen. Staffeleibilder waren seine Sache nicht; was sich in solchen Raum zwängen liess, sprach er lieber im Marmor aus, oder gab es Andern zur Ausführung. Dagegen schuf er allein ohne Beihülfe die beiden grössten Fresken, welche bis dahin vollendet worden waren, unabhängig von aller künstlerischen, wie von der kirchlichen Tradition. Er bewies in diesen wunderbaren Werken eine Kraft und Gewalt, vor welcher selbst die Grössten nach ihm sich ehrfurchtsvoll gebeugt haben.

Michelangelo empfing seinen ersten Unterricht bei Domenico Ghirlandajo, den er durch die rasche Entwicklung seines Talentes in Staunen setzte. Zugleich zeichnete er aus eigenem Antriebe fleissig nach den herrlichen Fresken Masaccio's in S. Maria del Carmine und widmete den antiken Resten nicht minder das sorgfältigste Studium. Wie kühn und selbständig er schon in früher Zeit auftrat, beweist neben seinen ersten plastischen Werken ein Tafelbild der heil. Familie, das sich noch jetzt in der Tribuna der Uffizien findet. Die Madonna sitzt mit untergeschlagenen Füssen am Boden, hat eben ihr Gebetbuch, das ihr im Schoosse liegt, geschlossen und langt nach dem Kinde, das ihr von dem hinter ihr sitzenden Joseph dargereicht wird. Den Hintergrund füllen nackte Gestalten, die sich an eine Brustwehr lehnen und allerdings keinem anderen Grunde ihre Entstehung verdanken, als dem Bedürfniss des Künstlers,

1) Denkm. der Kunst Taf. 80 A (V.-A. Taf. 47 A) Fig. 4.

2) Denkm. der Kunst Taf. 77 (V.-A. Taf. 44). — Vgl. *Vasari,* vita del gran Michelangelo Buonarroti. — *Quatremière de Quincy*, histoire de Michelangelo Buonarroti. Paris 1835. — *J. Harford,* the life of M. A. Buonarroti. London 1858. 2 Vols. *H. Grimm,* Leben Michelangelo's. Hannover 1873. 2 Bde. — *G. Milanesi,* lettere di Michelangelo Buonarroti. Firenze 1875. — *Gotti,* vita di M. Buonarroti. Firenze 1875. — *A. Springer,* Michelangelo und Rafael, in *Dohme's* Kunst und Künstler. Leipzig 1878. II. Aufl. 1883.

sich in Zeichnung der menschlichen Formen zu genügen. Die Gruppe selbst ist im Motiv überaus gesucht und deshalb, trotz der gediegensten Zeichnung, wenig anziehend. Jeden äusseren sinnlichen Reiz verschmähte hier schon der Meister so sehr, dass er sein Werk in einem trockenen Tone in Tempera ausführte.

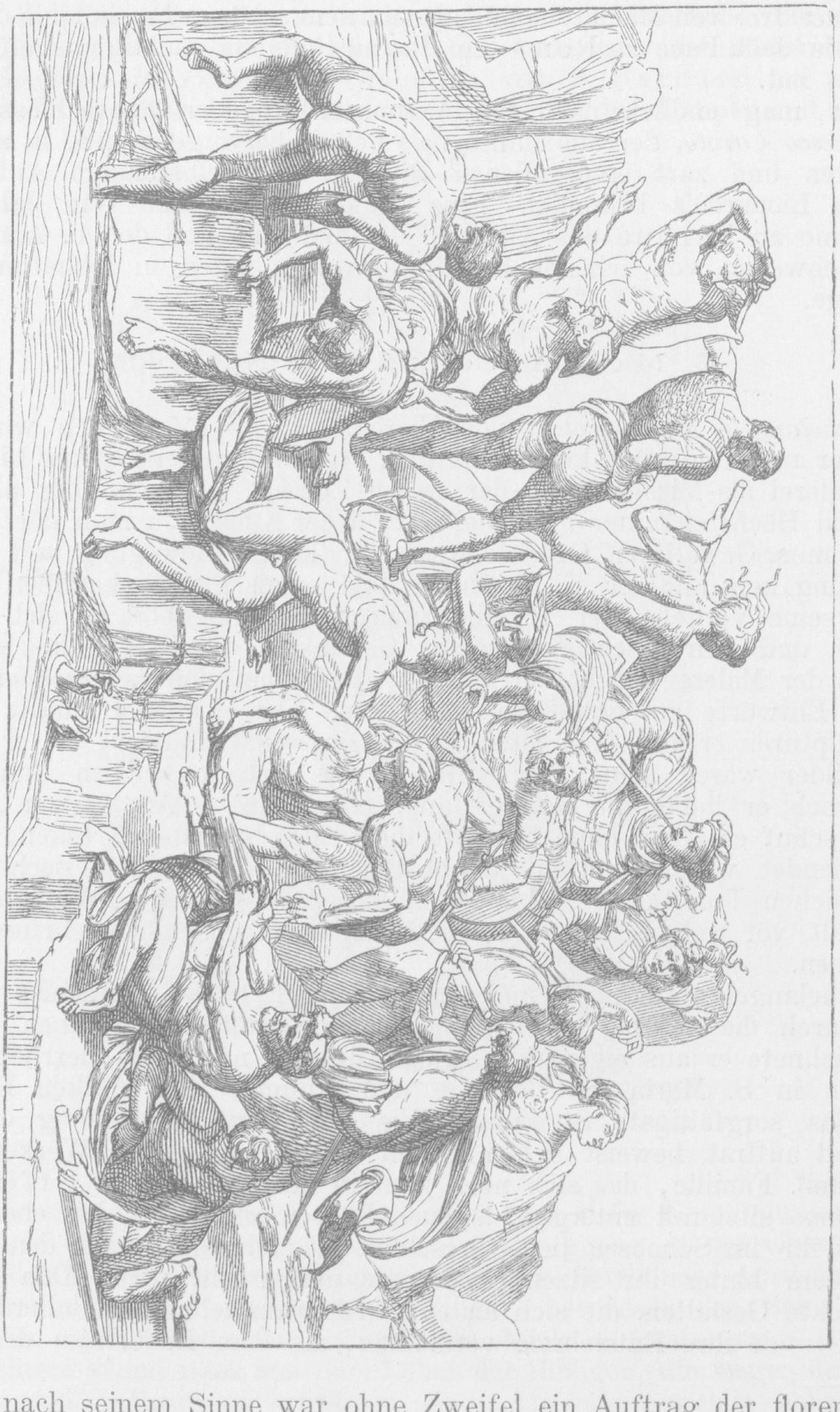


Fig. 549. Aus Michelangelo's Carton der badenden Soldaten.

Mehr nach seinem Sinne war ohne Zweifel ein Auftrag der florentinischen Stadtgemeinde, für den grossen Saal des Palazzo Vecchio, in welchem Lionardo bereits malte, ebenfalls ein Schlachtbild zu entwerfen. Er wählte einen Moment vor dem Kampfe, wo die Soldaten sich unbesorgt dem Bade im Arno überlassen haben und nun plötzlich durch den Klang der Drommeten zum Streit gerufen werden (Fig. 549). Als er seinen Carton vollendet hatte (1505), erregte derselbe so sehr die Bewunderung der Zeitgenossen, dass er sogar die Arbeit Lionardo's

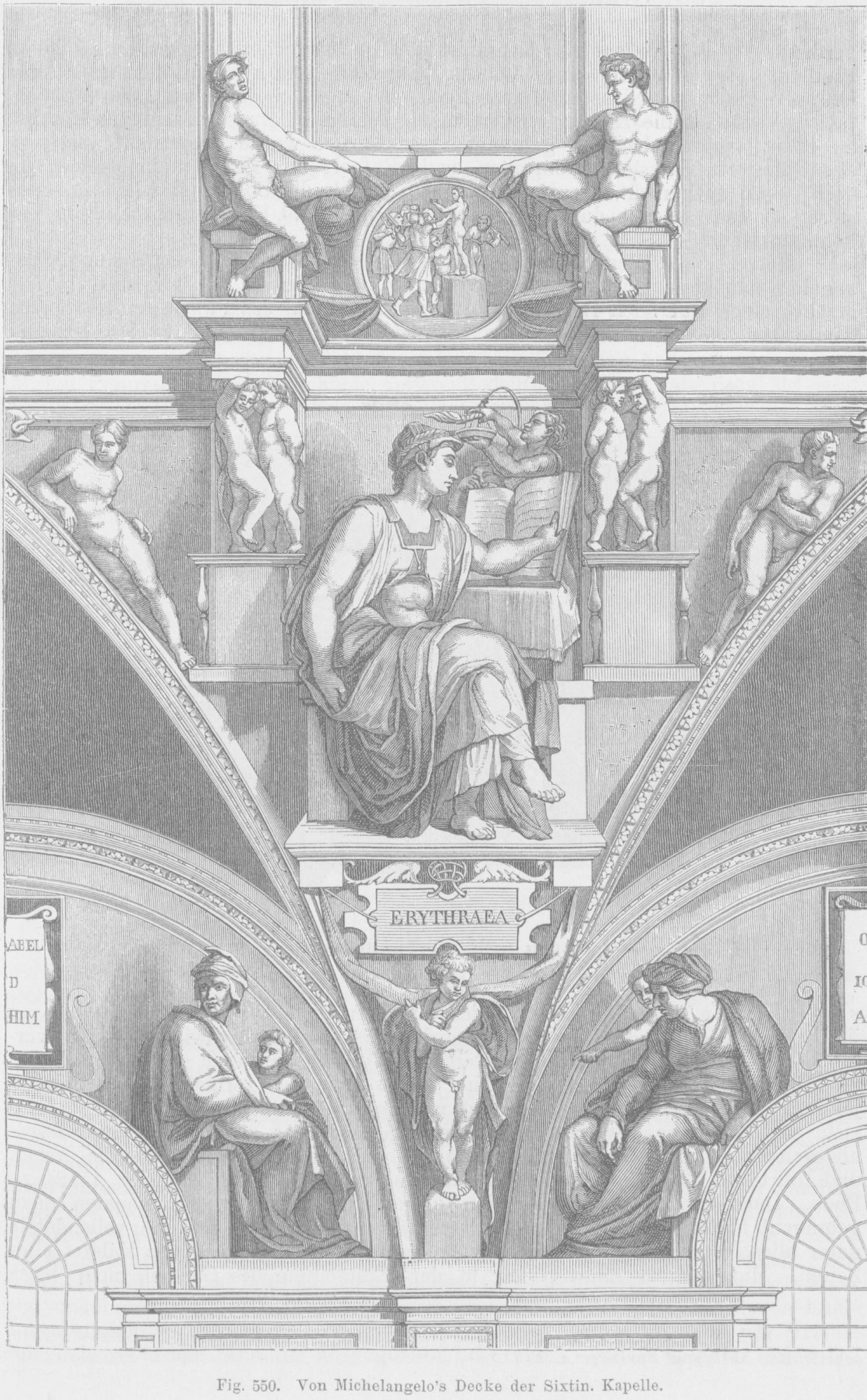


Fig. 550. Von Michelangelo's Decke der Sixtin. Kapelle.

verdunkelte. Mit vollendeter Kenntniss des menschlichen Körpers, auf dessen Studium er zwölf Jahre seines Lebens verwendet hatte, waren hier in kühnen Gruppen die verschiedensten Bewegungen, die jähe Ueberraschung, die mannichfachen Versuche, die Kleider anzulegen, die Waffen zu ergreifen und zum Kampfe zu eilen, zur Erscheinung gebracht. Der Carton wurde ausgestellt und von allen jüngeren Künstlern, darunter auch Rafael, mit Eifer studirt, leider jedoch (wenn auch nicht, wie Vasari angiebt, durch die Bosheit Bandinelli's) zerstört, so dass er nur durch alte Nachbildungen und Kupferstiche auf uns gekommen ist[1]).

Durch dieses Werk und mehrere plastische Arbeiten war der Ruhm Michelangelo's schnell so hoch gestiegen, dass er durch Julius II., wie oben bereits erzählt, einen Ruf nach Rom erhielt, um das Grabmal des Papstes zu entwerfen, dann aber, als dies Unternehmen ins Stocken gerieth, um die Decke der



Fig. 551. Gottvater. Von Michelangelo.

sixtinischen Kapelle auszumalen. Ungern, mit Widerstreben ging er an die Sache, und nur die eiserne Willenskraft eines Papstes wie Julius II. vermochte den feurigen Geist des Meisters zur Vollendung dieser gewaltigen Arbeit zu bringen, nachdem dieser sogar im Zorn über eine vermeintliche Kränkung jählings aus Rom entflohen war und nur auf persönliches Bitten des Papstes sich zur Rückkehr bewegen liess. Einsam und auf sich allein angewiesen, abgeschlossen von aller Welt, begann Michelangelo im Mai 1508 die Arbeit und führte sie mit Unterbrechungen in einigen Jahren (bis Oktober 1512) zu Ende. Dass er nur die unglaublich kurze Frist von zwanzig Monaten dazu gebraucht hätte, ist nichts als ein Märchen. Diese Decke ist das vollendetste unter allen Werken des Meisters und das gewaltigste Denkmal der Malerei aller Zeiten. Michelangelo schloss sich in der Eintheilung des Ganzen nicht bloss

[1]) Vgl. über den Carton und seine Nachbildungen *M. Thausing* in Lützow's Zeitschrift Bd. XIII und *Springer* a. a. O.

der Form des Gewölbes an, das ein Spiegelgewölbe mit Stichkappen ist, sondern fügte eine reiche architektonische Gliederung hinzu, die an sich nicht ohne Willkür erscheint, seinen Zwecken aber sich trefflich fügt. Die langgestreckte mittlere Fläche erhielt in acht abwechselnd breiteren und schmaleren Bildern die Hauptscenen der Genesis, von der Schöpfungsgeschichte bis zur Sündfluth. Auf den grossen Dreieckfeldern der Wölbung sind die sitzenden Gestalten der Propheten und Sibyllen, die vordeutend auf den Messias hinweisen, dargestellt (Fig. 550); in den vier entsprechenden Eckräumen schildert er die vierfache Errettung des Volkes Israel, und zwar die eherne Schlange, Goliath, Judith und Esther. An den Zwickeln und Fensterbögen sieht man in Gruppen die Gestalten der Vorfahren der Maria, die in stiller Erwartung dem Erlöser entgegenharren. Zu dieser gedankenvollen und tiefsinnigen Schaar von Scenen und Gestalten fügte er ausserdem noch auf gemalten Postamenten und an anderen untergeordneten Stellen eine Welt von herrlichen, grau und bronzefarbig ausgeführten Figuren, die für sich keine andere Bedeutung haben, als dass sie dem

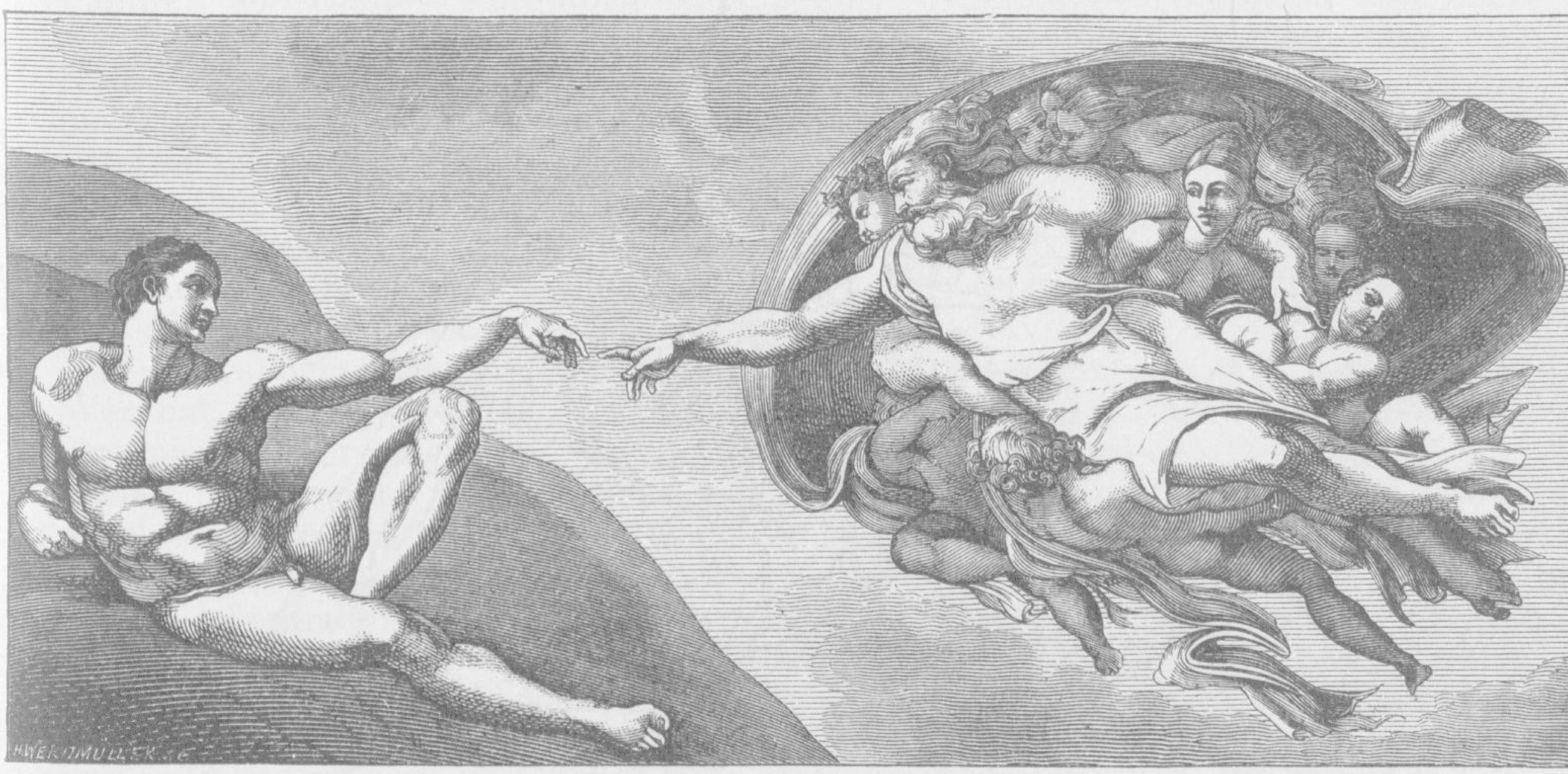


Fig. 552. Die Erschaffung Adams. Von Michelangelo.

architektonischen Gerüst ein wahrhaft unversieglich reiches Leben verleihen, ohne doch in dieser Unterordnung den Blick zu verwirren oder die Ruhe des Ganzen zu stören.

Die unermessliche Tiefe und den unerschöpflichen Gehalt dieses Werkes vermag das Wort nur entfernt anzudeuten. Nur kurz geben wir daher einige Fingerzeige für das Bedeutendste. Die Geschichten der Genesis zunächst sind hier mit einer Grossartigkeit behandelt, wie die Kunst sie wohl nie wieder hervorbringen wird. Die Gestalt Gottvaters, der von Genien begleitet, wie im Sturmwind heranschwebt, um das Licht von der Finsterniss zu scheiden (Fig. 551), den Himmelskörpern ihre Bahn zu weisen, den ersten Menschen zu erschaffen, zeigt die höchste Majestät. Bei der Erschaffung Adam's (Fig. 552) scheint ein elektrischer Funke des Lebens durch die Berührung des Schöpfers in die Glieder des Schlummernden zu fahren und den Körper zum Dasein zu erwecken. Die ersten Menschen sind als ein urweltliches Geschlecht voll höchster Schönheit und ungebrochener Kraft dargestellt, und über die Gestalt der Eva, die in kindlich schüchterner Bewegung auf Gottes Machtwort hervortritt, hat der Meister eine liebenswürdige Anmuth ausgegossen, die sonst seinen Werken fremd ist.

Ueberall aber giebt er mit wenigen Zügen das Tiefste und Höchste zugleich. So gehören die Propheten und Sibyllen zu den wunderbarsten Gestalten der Kunst. Erhaben über alles menschliche Maass, dabei vom tiefsten Ausdruck des Nachdenkens und Versunkenseins, des Forschens und Schauens, scheinen sie die Sehnsucht, das Verlangen, das schmerzliche Harren ganzer Völker und Zeiträume nach der verheissenen Erlösung in ihrer feierlichen Abgeschlossenheit zu repräsentiren. Von gewaltiger Grösse und Einfachheit der Erfindung sind sodann auch die vier Darstellungen der Rettungen des Volkes Israel, die gleich allem Uebrigen sich auf den Messias beziehen und sein Erlösungswerk vordeuten. In den sechsunddreissig Gruppen der Vorfahren Mariä (Fig. 553) ist derselbe Grundton des schmerzlich versunkenen, sehnsuchtsvollen Harrens in einer Fülle ergreifender Motive durchgeführt, und dabei in Stellung, Gruppirung und Geberde ein wahrhaft überwältigender Reichthum der Erfindung offenbart. Endlich gehören die zahlreichen nackten Gestalten, welche an Postamenten, Gesimsen und



Fig. 553. Gruppe der Vorfahren Mariä. Von Michelangelo.

Bogenfeldern alle leeren Stellen mit geistvoller Schönheit erfüllen, zum Herrlichsten, das die ganze moderne Kunst in dieser Art geschaffen. Sie bezeugen in staunenswerther Weise die Meisterschaft des Formensinnes, die Kühnheit und Kraft der Phantasie, mit der Michelangelo seine Kunst beherrschte. Dazu kommt, obwohl der plastische Charakter die Oberhand behält, eine Gediegenheit der Farbe, eine Kraft und Wärme des Colorits, die selbst durch die leider von Jahr zu Jahr sich verstärkende Decke von Weihrauch und Lichterqualm noch siegreich hervorblickt. Sie giebt uns von der Alles bezwingenden Energie des Meisters den merkwürdigsten Beweis, wenn man bedenkt, dass es der erste Versuch war, den er selbständig mit der schwierigen Freskotechnik machte.

Etwa dreissig Jahre später, schon im hohen Alter, schuf Michelangelo im Auftrage Papst Pauls III. an der Altarwand derselben Kapelle sein jüngstes Gericht (c. 1534—1541). Kühner als je zuvor sagte er sich hier von aller Tradition der christlichen Kunst los. Wer die schön geordneten Reihen der Auserwählten, der Seligen und der Engelchöre suchen würde, die auf allen früheren Werken einen Nimbus von himmlischer Herrlichkeit um den in ätherischem Licht-

glanz thronenden Erlöser weben, der würde sich arg täuschen. Michelangelo wollte den Sturm der Leidenschaft in gewaltigster Bewegung menschlicher Körper entfesseln; dazu passte ihm nur ein Moment, wie er in dem weltvernichtenden „Weichet von mir, ihr Verdammten,“ gegeben war. Schreck, Verzweiflung, ohnmächtige Wuth, Kampf zwischen Furcht und Hoffen durchbrausen das ungeheure Bild: aber es sind nicht die Empfindungen sündiger, dem Heil entfremdeter Christen, die zu der entsetzensvollen Kunde erwachen, dass der Himmel für sie auf ewig verloren sei, sondern man glaubt, das antike Geschlecht der Titanen und Giganten zu erblicken, wie sie vom Donnerer Zeus in den Abgrund geschmettert werden. So scheinen denn in Uebereinstimmung damit die in den Lüften heransausenden Engel mit den Marterinstrumenten stürmisch nach Rache zu schreien; so wird das Herandrängen der Seligen zu einem ebenso eigenmächtigen Ruf nach Gerechtigkeit, das Ringen der Verdammten gegen die Dämonen der Finsterniss zu einem athletischen Wettkampf auf Leben und Tod, und auch der finstere, grauenhafte Fährmann, der unten im Nachen die um Aufnahme Flehenden mit Ruderschlägen zurücktreibt — ein schon von Signorelli angewandter, aus Dante's Purgatorio stammender Gedanke — stimmt in den allgemeinen erbarmungslosen Ton des Ganzen ein. Und um zu zeigen, dass jede Hoffnung auf Gnade verschwunden sei, birgt sich die ewige Fürbitterin der Christen, die Gottesmutter Maria, scheu zusammenfahrend zur Seite ihres Sohnes und wendet zitternd ihr sonst so huldreiches Antlitz ab.

Stellt man sich auf diesen extremen Standpunkt des Künstlers, so muss man gestehen, dass er seinen Gedanken mit einer Tiefe und Gewalt ausgesprochen hat, die ihres Gleichen im Bereiche der gesammten Kunst nicht findet, und die diesen wunderbaren Geist, gegen alle Regel der Natur, im hohen Alter statt mit abnehmender, vielmehr aufs Höchste gesteigerter Kraft uns darstellt. Wer hat jemals so wie er hier fast in seinem siebzigsten Jahre jede erdenkbare Gruppirung, Verschiebung, Verkürzung, jede Möglichkeit der Bewegung schwebender, stürzender, aufsteigender, wild verworrener Menschenleiber mit solcher absoluten Herrschaft über das Reich der Form, mit nie fehlender Hand in die Erscheinung gezwungen! Wenn auch spätere Prüderie (auf Befehl Papst Pauls IV.) durch Uebermalung mancher nackten Theile den ursprünglichen Zustand vielfach verändert, wenn auch der Weihrauchsdampf die einst so bestimmte klare Färbung verdunkelt hat, so ist doch noch jetzt recht wohl zu erkennen, mit welcher Meisterschaft der Künstler in diesem 60 Fuss hohen Bilde trotz des unermesslichen Reichthums an Gestalten eine unübertreffliche Klarheit und Harmonie zu bewirken wusste. Wenn er somit auch hier immer als einer der Grössten dastehen wird, so darf man indess sich nicht verhehlen, dass die innerliche Majestät, die weihevolle Stimmung, die maassvolle Schönheit seiner Deckenbilder hier nicht mehr vorhanden sind, dass er in seinem jüngsten Gerichte jene gewaltsame dämonische Kraft völlig entfesselt hat, welche die Kunst bald in den Untergang hinabreissen musste.

Aus derselben Spätzeit rühren zwei andere Freskobilder, in der Cappella Paolina des Vatikans: die Bekehrung des Saulus und die Kreuzigung des Petrus, die lange Zeit geschwärzt waren, jetzt aber gereinigt worden sind, und ebenfalls, namentlich das erstere, ergreifende Gewalt dramatischen Lebens zeigen.

Staffeleibilder scheinen, ausser jener früheren heiligen Familie und einer unvollendeten Madonna mit Engeln in der Nationalgalerie zu London, von Michelangelo nicht vorhanden. Wie gesagt, liebte er die Tafelmalerei nicht und hat nur ausnahmsweise sich mit ihr beschäftigt. Von dem Gemälde der Leda, das er in Tempera ausführte, ist eine alte Copie im k. Schlosse zu Berlin vorhanden. Andres malten seine Schüler und Nachahmer nach seinen Entwürfen. Besonders bediente er sich dazu des *Fra Sebastiano del Piombo (Luciani)* (ca. 1485 bis 1547), der in der venezianischen Schule unter dem Einflusse Bellini's und Giorgione's eine meisterhafte Behandlung des Colorits sich erworben hatte und dieselbe den grossartigen Gedanken und Formen Michelangelo's anzupassen wusste.

Von ihm rührt vermuthlich ein in der Nationalgalerie zu London befindliches Gemälde, das den „Traum", eine poetisch-allegorische Composition des grossen Meisters, darstellt, und von dem auch anderwärts Copien sich finden. Dem Hauptwerke dieses tüchtigen Künstlers, der Auferweckung des Lazarus, in derselben Sammlung (Fig. 554), liegt vermuthlich ebenfalls ein Entwurf Michelangelo's zu Grunde. Es wurde 1519, als Rafael seine Verklärung auf Tabor malte, im Wett-

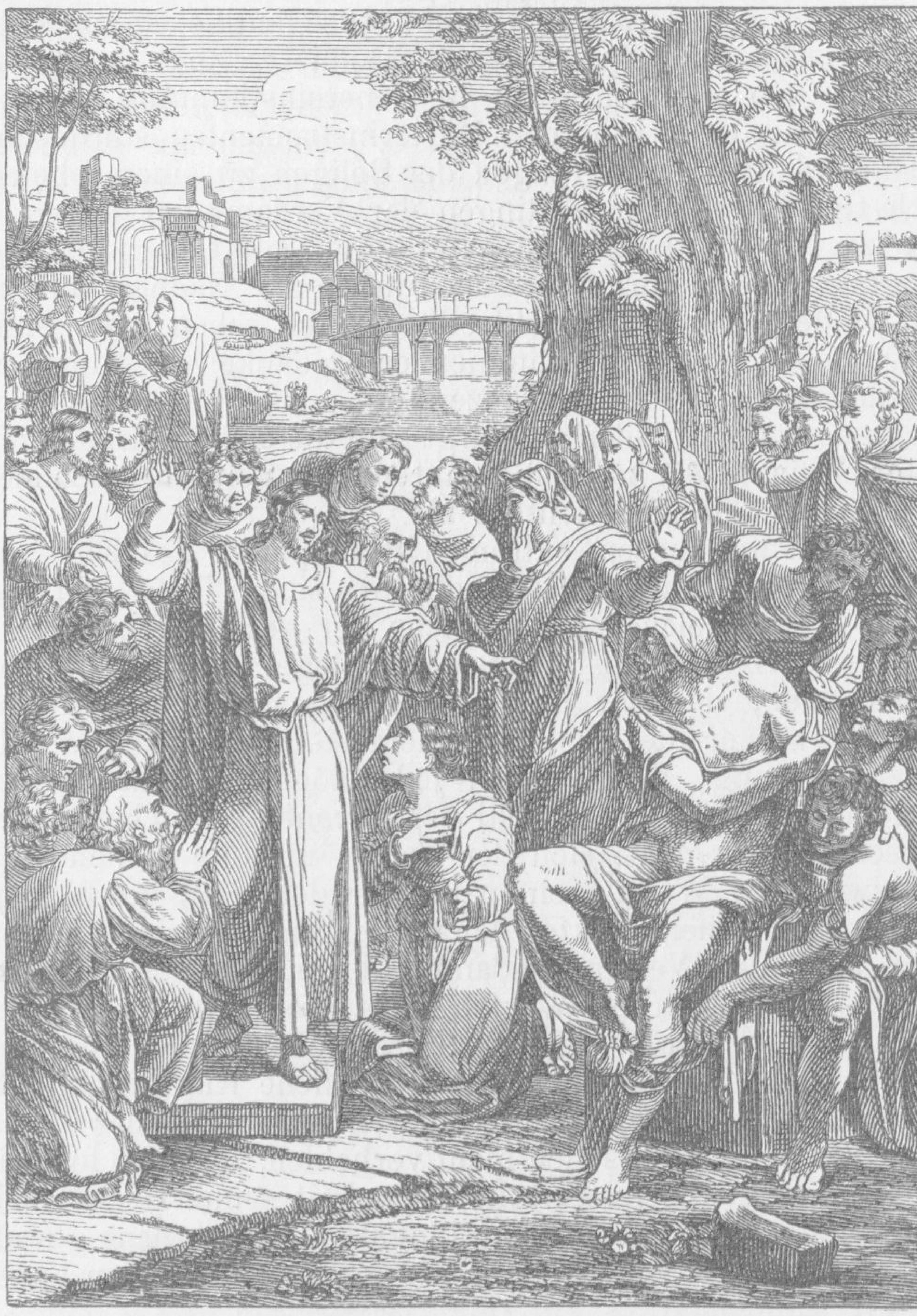


Fig. 554. Auferweckung des Lazarus. Von Sebastian del Piombo.

eifer mit diesem berühmten Bilde ausgeführt. Aus derselben Zeit (1520) stammt die grossartig schöne Tafel mit der Marter der h. Apollonia, in der Gal. Pitti zu Florenz. Ein Gekreuzigter von tiefem Ausdruck und edler Durchbildung, von Sebastiano's Hand, ist im Museum zu Berlin, und ebenda ein von Magdalena und Joseph von Arimathia betrauerter todter Christus, in kolossalen Halbfiguren, von erschütternder Tragik und machtvoller Grösse der Formen. Dass Sebastiano schon vorher als Schüler Giorgione's zu hoher selbständiger Bedeutung sich aufgeschwungen hatte, beweist das Hauptbild seiner früheren Epoche, in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig, S. Chrysostomus mit mehreren Heiligen in geistreich lebendiger Unterhaltung darstellend, ein Bild von grossartiger Schönheit und ernster, tiefer Gluth der Farbe. Auch als Bildnissmaler war dieser Künstler

hochbedeutend, wie sein gross und frei aufgefasster Andrea Doria im Pal. Doria zu Rom, das herrliche, ehemals Rafael zugeschriebene Frauenportrait der fälschlich so genannten Fornarina in der Tribuna der Uffizien vom Jahr 1512 und ein andres vorzügliches Frauenbildniss im Städel'schen Museum zu Frankfurt bezeugen.

Von *Pontormo* (eigentlich *Jacopo Carucci*), einem Schüler des Andrea del Sarto, sind ebenfalls mehrere Compositionen Michelangelo's ausgeführt worden. So eine von übermüthiger Lebenskraft erfüllte Darstellung der Venus, die von Amor geliebkost wird, im Palaste zu Kensington in England und im Museum zu Berlin. Auch *Marcello Venusti* ahmte Compositionen Michelangelo's mehrfach nach; am vorzüglichsten ist eine kleine Copie des jüngsten Gerichts im Museum zu Neapel, besonders deshalb wichtig, weil sie vor den gewaltsamen Versuchen, das Bild decent zu machen, gemalt wurde.

Am meisten eigne geistige Kraft und Bedeutung unter den Nachahmern bewies *Daniele da Volterra* (eigentlich *Ricciarelli*), der aus der Schule Soddoma's und Peruzzi's kam. Sein Hauptwerk ist die berühmte Kreuzabnahme in der Kirche von Trinità de' Monti zu Rom[1]), voll kühner Bewegung und tiefem Pathos. Minder erfreulich ist dagegen die figurenreiche Darstellung des Kindermords in den Uffizien zu Florenz.

Die spätere Malerei des 16. Jahrhunderts in Rom und Florenz[2]) zehrt fast nur noch von der einseitigen Nachahmung Michelangelo's, unter dessen grossartigen Formen und kühnen Gedanken die ganze Zeit sich ohnmächtig windet, bis zum völligen Verlust der eigenen schöpferischen Kraft. Man prahlte mit der übertriebenen Muskulatur seiner Gestalten, ohne seine Kenntniss der Anatomie; man äffte äusserlich ihr Gebahren, ihre gewaltsamen Stellungen und Bewegungen nach, ohne ihnen die bewegende Seele einhauchen zu können; man gefiel sich in massenhafter Produktion, in riesigen Bildern und beispielloser Schnellmalerei, ohne an wahres Leben, gediegene Durchbildung und ächte Charakteristik zu denken. Der hohe ideale Styl wurde zur widerwärtigen Manier, in welcher die gewissenhafte Zeichnung einer oberflächlichen Handfertigkeit wich und die Farbe vollends alle Wahrheit, Wärme und Harmonie verlor. Nur wo man einfache Aufgaben der Bildnissmalerei hatte, kommt noch Tüchtiges zu Tage. Die Hauptvertreter dieser Richtung sind zu Florenz *Giorgio Vasari* (1511—1574) aus Arezzo, einer der treuesten Bewunderer Michelangelo's und hochverdient durch seine anziehende Geschichte der italienischen Künstler, die unschätzbare Grundlage der neueren Kunstgeschichte. Ferner *Francesco Salviati* (eigentlich *de' Rossi*) und *Angiolo Bronzino,* letzterer in seinen Portraits noch immer von grosser Bedeutung. In Rom vertreten vorzüglich die Brüder *Taddeo* und *Federigo Zuccaro* die manieristisch entartete Richtung dieser Zeit. Fast in allen diesen Künstlern sieht man ein tüchtiges ursprüngliches Talent durch eine falsche Geschmacksbildung der ganzen Epoche zu Grunde gehen.

C. Die übrigen Meister von Florenz[3]).

So reich an künstlerischen Kräften war das gesegnete Florenz, dass neben den beiden grossen Meistern Lionardo und Michelangelo noch einige andere tüchtige Maler zu selbständiger Bedeutung, zu einem frei und edel entwickelten Style sich aufschwingen konnten.

Der erste unter ihnen ist *Fra Bartolommeo,* oder mit seinem weltlichen Namen *Baccio della Porta* (1475—1517). Seine erste Ausbildung erhielt er bei Cosimo Rosselli, bald aber wirkte auch auf ihn der mächtige Geist Lionardo's ein, dessen Tiefe der Charakteristik und weiche Behandlung der Farbe er sich

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 80 B Fig. 8. — [2]) Ebenda Taf. 88. — [3]) Ebenda Taf. 76.

anzueignen strebte. Aus dieser früheren Zeit scheinen zwei kleine Gemälde in den Uffizien, die Geburt und die Beschneidung Christi (auf der Rückseite die Verkündigung), herzurühren, welche miniaturhaft fein ausgeführt sind. Baccio hatte schon grossen Ruhm in seiner Kunst erlangt, als die Verurtheilung und Verbrennung seines Freundes Savonarola (1498) ihn so tief erschütterte, dass er in den Dominikanerorden trat und durchaus der Kunst entsagen wollte. Nur auf dringendes Mahnen seiner Freunde und Ordensbrüder wandte er sich der verlassenen Kunst wieder zu, und als Rafael 1504 nach Florenz kam, schloss dieser sich dem trefflichen Frater an, lernte von ihm seine Farbenbehandlung und den feierlichen Aufbau mächtiger Altartafeln. Fra Bartolommeo's eigentliche Sphäre ist das Andachtsbild, und hierin steht er den grössten und edelsten Meistern ebenbürtig da. Seine Gestalten sind voll tiefer Empfindung, und dabei frei bewegt, grossartig gewandet und zu reifer Schönheit durchgebildet. Was aber seinen Gemälden eine besondere Feierlichkeit des Eindrucks giebt, ist der herrliche Auf-

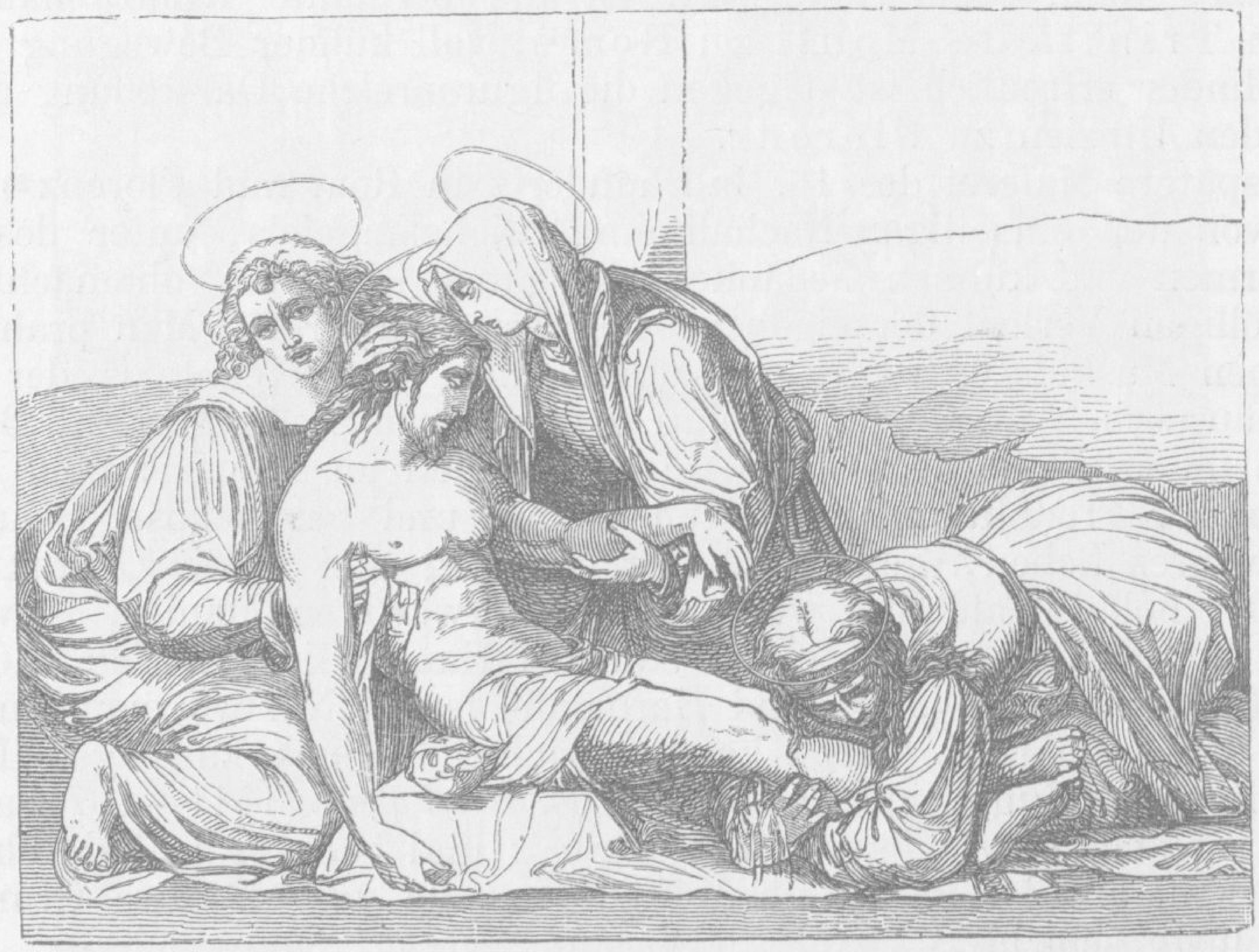


Fig. 555. Die Kreuzabnahme, von Fra Bartolommeo.

bau, die bei aller Freiheit doch streng architektonische Gliederung des Ganzen. Im Colorit hat er den weichen Schmelz, welchen Lionardo den Umrissen gab, und wodurch er die Luftperspektive begründete, noch weiter ausgebildet und in seinen besten Werken eine seltene Kraft und Tiefe mit blühender Frische der Farben verbunden. In Fresko hat er wenig ausgeführt, und nur wenig ist davon erhalten. Von grosser Bedeutung ist indess der Rest eines jüngsten Gerichtes im Kloster von Sta. Maria nuova in Florenz, 1499 vollendet, zwei Reihen von prachtvollen Apostel- und Heiligengestalten auf Wolken thronend, in der Mitte Christus voll Adel und himmlischer Ruhe, ein Werk, das auf den jugendlichen Rafael entscheidenden Einfluss üben sollte. Von seinen zahlreichen Altarbildern findet sich eine Anzahl der schönsten noch jetzt in Florenz. Noch aus seiner früheren Epoche stammt, in der Sammlung der Akademie, die Madonna, welche dem heiligen Bernhard erscheint, nicht eben glücklich im Ausdruck der Jungfrau und der Engel, auch in der Farbe, namentlich durch Verputzung noch so bunt und unharmonisch wie die meisten früheren Florentiner, aber voll Würde in den Gestalten der Heiligen. Die Mehrzahl der übrigen Werke gehört dagegen seiner zweiten Epoche an. So eine Madonna mit Heiligen in S. Marco, höchst bedeu-

tend und kraftvoll, von warmem, tiefem Colorit. Ferner der auferstandene Christus mit vier Heiligen in der Galerie Pitti, ein Bild voll feierlicher Würde und Schönheit. Ebendaselbst die Kreuzabnahme, eins der herrlichsten Werke des Meisters (Fig. 555), voll tiefen Seelenschmerzes, der sich in dem klagenden Johannes, der gramgebeugten Mutter und der in Weh und Thränen ganz aufge-



Fig. 556. Altartafel Fra Bartolommeo's zu Besançon.

lösten Magdalena ergreifend abstuft. Sehr berühmt ist sodann in derselben Galerie die Kolossalgestalt des heiligen Marcus, die der Meister ausdrücklich gemalt hatte, um dem Einwand zu begegnen, dass er keine grossartigen Gestalten zu schaffen vermöge. Die Gewandung ist denn auch überaus schön und bedeutend, aber die Bewegung hat etwas Aeusserliches, der Kopf im Ausdruck etwas Leeres, so dass ein ungünstiger Einfluss von Michelangelo's Deckenbildern in der Sixtina nicht zu verkennen ist. Eine der schönsten Compositionen des Meisters

ist ein unvollendetes, nur in brauner Untermalung vorhandenes Bild in den Uffizien, welches die sitzende Madonna mit dem Kinde, dem kleinen Johannes und der heiligen Anna, umgeben von den zehn Schutzpatronen der Stadt darstellt, voll höchster Schönheit und Anmuth, herrlich architektonisch angeordnet, mächtig und ernst im Eindruck. Andere bedeutende Bilder des Meisters besitzen die Kirchen von Lucca. Im Dom S. Martino findet sich ein Altarbild der thronenden Madonna mit Heiligen und einem musicirenden Engel vom Jahre 1509, von edlem Ausdruck und leuchtend harmonischem Colorit. Demselben Jahre gehört ein Bild in S. Romano, das Gottvater, von Engeln umschwebt, unten Magdalena und die heilige Katharina von Siena, darstellt, eine der vollendetsten Schöpfungen, in Schönheit, Würde und Anmuth nur mit Rafael zu vergleichen. Die Madonna della misericordia dagegen in derselben Kirche, aus der letzten Zeit des Meisters, ist bei grossen Schönheiten im Einzelnen nicht frei von absichtlicher Anordnung und gesuchten Stellungen und wirkt deshalb erkältend, ausserhalb Italiens finden sich selten Werke dieses Künstlers. Eine Darstellung im Tempel besitzt die Sammlung des Belvedere zu Wien, zwei bedeutende Altarbilder der thronenden Madonna mit Heiligen das Museum des Louvre, und ein ähnliches Bild von ungemein grossartiger Composition der Dom zu Besançon (Fig. 556). Seit 1514 für Carondelet, kaiserlichen Gesandten am päpstlichen Hofe, gemalt, enthält es neben den Gestalten von fünf verehrenden Heiligen die knieende Figur des Stifters, der auf die von Engeln emporgetragene Madonna hinweist. Es ist eine der feierlichsten Altartafeln des Meisters.

Ein tüchtiger Mitstrebender Fra Bartolommeo's war *Mariotto Albertinelli* (1474—1515), der sich dem Styl seines Freundes anschloss und mehrfach Werke desselben vollendet hat. So jenes Freskobild in S. Maria nuova und eine Altartafel der Himmelfahrt Mariä im Museum zu Berlin. Sein schönstes Werk, voll Anmuth und Innigkeit der Empfindung, dabei im Fluss der Gewandung und edlem Rhythmus ausgezeichnet, ist die Darstellung der Heimsuchung in der Galerie der Uffizien. Die herzliche Begegnung der Maria und Elisabeth ist hier in ähnlicher Weise aufgefasst, wie schon Andrea Pisano sie an der Bronzethür des Baptisteriums behandelt hatte, nur freilich hat der Maler den Ausdruck der Empfindung gesteigert und die malerischen Gegensätze weiter entwickelt.

Selbständiger und freier entfaltet sich die Kraft eines jüngeren Künstlers, des *Andrea del Sarto* (1486—1531)[1]. Aus der Schule des Pier di Cosimo hervorgegangen, empfing auch er gleich so vielen seiner Zeitgenossen die bedeutendste Anregung durch das Studium der beiden berühmten Cartone von Lionardo und Michelangelo. Aber in seiner weiteren Entwicklung weicht der hochbegabte Andrea von allen bisherigen Richtungen der florentiner Kunst ab und bildet sich zu einem Coloristen aus, wie ausser den Venezianern und Correggio Italien bis dahin noch keinen besass und nicht wieder erhalten hat. Was aber als schönes Erbtheil der florentinischen Kunst, gewiss nicht ohne besonderen Einfluss des zwölf Jahre älteren Fra Bartolommeo, auf Andrea überging, war die bedeutsame Art der Composition, das feine Gefühl für architektonische Anordnung, die indess durch ein reiches, mannichfaltiges Leben der einzelnen Gestalten zu hoher Freiheit aufgehoben wird, und endlich ein würdevoller Styl im Wurf der Gewänder. Den Hauptvorzug aber, worin Andrea unter seinen Kunstgenossen einzig dasteht, hat man in dem unvergleichlichen Schmelz der Färbung, in dem weichen Fleischton, in dem goldigen Helldunkel, der durchsichtigen Klarheit selbst seiner tiefsten Schatten und in der ganz neuen Art vollkommener Modellirung zu erkennen. Andrea ist in seinem nicht langen und obendrein durch eine verhängnissvolle Leidenschaft getrübten Leben erstaunlich fruchtbar gewesen;

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 76 und 79 A. — Andrea del Sarto, von *A. v. Reumont.* Leipzig 1835.

er hat ausgedehnte Fresken ausgeführt und in ihnen diese Technik zu einer bis dahin unerreichten Vollendung des Colorits gebracht; sodann ist die Anzahl der von ihm gemalten Tafelbilder überaus gross, und obgleich es einzelne flüchtigere, minder vollendete, auch wohl bunt oder verblasen behandelte darunter giebt, so ist die Mehrzahl der ächten Werke doch von hoher Schönheit. Sein Kreis beschränkt sich wie der Fra Bartolommeo's auf das Andachtsbild; doch fasst er seine Aufgabe nicht wie jener von der Seite einer tiefen religiösen Empfindung, einer grossartigen Anschauung, sondern mehr im Sinne weltlicher Anmuth und Liebenswürdigkeit. Manchmal vermisst man dabei die wärmere Theilnahme des Meisters und merkt in der häufigen Wiederkehr desselben Gesichts-



Fig. 557. Gefangennahme Christi. Von Andrea del Sarto. Florenz.

typus eine gewisse Gleichgültigkeit; bisweilen aber herrscht ein edler Ausdruck wahrer Empfindung, und fast immer spricht ein gemüthlicher Zug den Beschauer wohlthuend an.

Unter seinen Fresken[1]) sind die drei ersten in der Vorhalle der Compagnia dello Scalzo zu Florenz die frühesten. Grau in grau ausgeführt stellen sie die Geschichte Johannes des Täufers dar; namentlich die Scene, wie Johannes das Volk tauft, ist voll Leben und Charakteristik, wobei eine der zuhörenden Personen Dürer's Kupferstichpassion entlehnt ist. Noch etwas gebunden erscheint die Taufe Christi; voll dramatischer Bewegung dagegen die Gefangennahme (Fig. 557). In seiner späteren Zeit vollendete er diesen Cyklus, indem er sechs Bilder von zum Theil hohem Werthe hinzufügte, und zwar den Tanz der Salome, die Enthauptung des Bussepredigers, die Ueberbringung des Hauptes und die Erscheinung des Engels bei Zacharias. Dazu kommen die edlen Figuren der Gerechtigkeit, des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung. Sodann malte er zwischen 1511 bis 1514 die Fresken in der Vorhalle von S. Annunziata, fünf

[1]) Herausgegeben in den Pitture a fresco d'Andrea del Sarto nella compagnia dello Scalzo. Firenze 1830.

Scenen aus dem Leben des heil. Philippus Benizzi, die Anbetung der Könige und die Geburt der Maria, nicht gerade von hoher dramatischer Kraft, aber von trefflich abgewogener Anordnung, voll frischen Lebens und in einem vollendet durchgebildeten, blühenden Colorit. Am höchsten zeigt sich sein Styl und seine Farbenschönheit in der berühmten Madonna del Sacco, einem beträchtlich später (1525) entstandenen Fresko im Kreuzgang derselben Kirche[1]). Gleiche Vollendung mit diesem Werke hat das Abendmahl, das er im Refectorium des Klosters

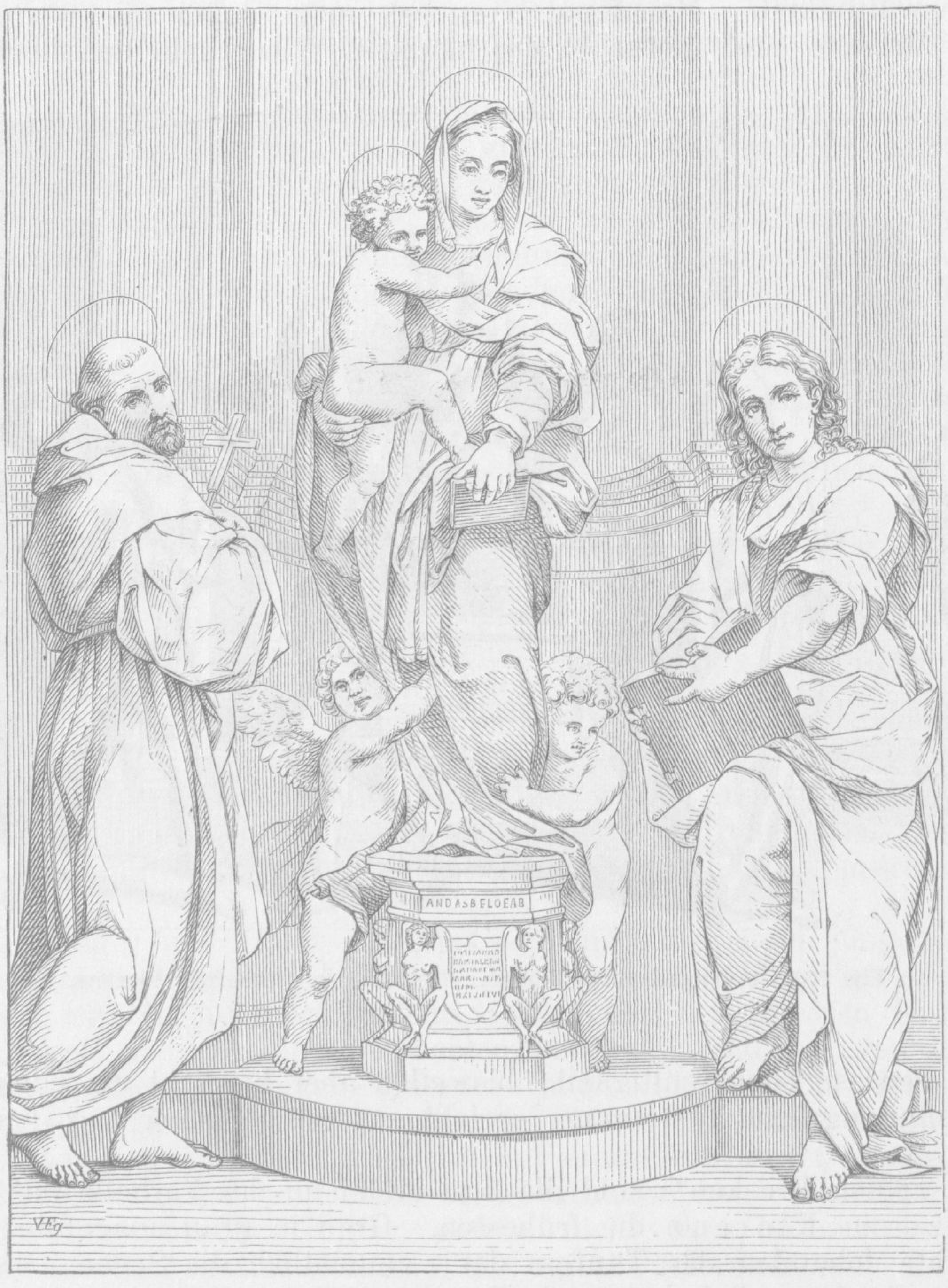


Fig. 558. Madonna di S. Francesco. Von Andrea del Sarto. Uffizien. Florenz.

S. Salvi bei Florenz ausführte, zwar mit dem Abendmahle Lionardo's an Tiefe und Gewalt nicht zu vergleichen, aber ebenfalls lebendig bewegt und trefflich gruppirt.

Von den überaus zahlreichen Tafelbildern des Meisters genüge es, einige der bedeutendsten zu erwähnen. Die Galerie Pitti enthält mehrere Madonnen und heilige Familien, die denselben einfachen Gegenstand in mannichfacher Variation zeigen. Eine Madonna auf Wolken thronend, unten vier Heilige, ist keins von seinen ausdrucksvollsten Bildern, aber sehr fein im Ton, im warmen

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 79 A Fig. 1.

Helldunkel durchgeführt. Eine Verkündigung zeigt sich frischer, energischer gemalt, aber zugleich auch härter und in den Gewändern sogar bunt; eine andere, etwas kleinere Verkündigung, wo der Engel knieend, die Madonna sitzend erscheint, ist im Ausdruck überaus ungenügend, in der Farbe jedoch licht und leuchtend. Eins der bedeutendsten Bilder ebendort, vier Heilige, welche über die Dreieinigkeit disputiren, steht in freier, grossartiger Bewegung der edlen Gestalten, in Kraft und Weichheit der Behandlung, in prächtiger Gruppirung als eins der vollendetsten seiner Werke da. Ferner enthält die Tribuna der Uffizien die berühmte Madonna di S. Francesco vom Jahre 1517, ein Hauptwerk Andrea's (Fig. 558). Maria steht, als eine Gestalt von grossartiger Freiheit, auf einem Postament und hält auf den Armen das Kind, das reizend lebendig ihren Hals mit seinen Aermchen umschlingt; rechts S. Franciscus, links S. Johannes, edel und voll innigen Ausdrucks, dabei die Färbung von wunderbarer Tiefe und leuchtender Klarheit.

Bald nach Vollendung dieses Bildes (1518) erhielt Andrea einen Ruf an den Hof Franz I. von Frankreich, der ihn mit grossen Ehren aufnahm. Leider liess der als Künstler so bedeutende, als Mensch aber schwache und charakterlose Meister sich bald wieder nach Florenz locken, missbrauchte das Vertrauen des Königs in unverantwortlicher Weise und musste nun den Rest seines Lebens in der Heimath hinbringen, ohne einen grösseren Kreis der Wirksamkeit zu gewinnen, niedergezogen durch den selbstverschuldeten Druck unwürdiger Verhältnisse. Dass er trotzdem so manches treffliche Werk (darunter auch die oben bereits erwähnten späteren Fresken) zu schaffen vermochte, gereicht seinem besseren Genius zu um so höherem Ruhme. Von den in Frankreich entstandenen Gemälden findet sich noch jetzt in der Sammlung des Louvre das schöne Bild einer Caritas, die, auf dem Arm ein Kind haltend, sich liebevoll zu zwei anderen Kindern herabneigt, ein Werk von köstlicher Naivetät und trefflicher Farbenwirkung. Aus den letzten Lebensjahren des Künstlers stammt eine grosse Darstellung der thronenden Madonna mit Heiligen vom Jahre 1528, im Museum zu Berlin[1]), in welcher die herrliche Anordnung, die lebendig charakterisirten Gestalten und die leuchtende Klarheit des Colorits sich zu schöner Wirkung vereinen. Noch später, von 1529, datirt ein nicht minder vorzügliches berühmtes Bild der Galerie zu Dresden, das Opfer Abrahams.

Als Mitarbeiter und Nachahmer Andrea's ist der begabte *Francia Bigio,* geboren 1482, Todesjahr in Noermann nicht angegeben, zu nennen, der wetteifernd mit ihm im Vorhofe dello Scalzo zwei Gemälde aus der Geschichte des Johannes, und in der Vorhalle von S. Annunziata die Vermählung der Maria al fresco ausführte und in letzterem Werke sich der Weise seines ungleich bedeutenderen Freundes glücklich näherte. Unter den Schülern Andrea's zeigt *Pontormo* (s. o. S. 223) 1494—1557 sich als tüchtiger Bildnissmaler seines Meisters nicht unwürdig, während er in den historischen Gemälden dem Einfluss Michelangelo's verfiel. Andre Schüler, wie *Domenico Puligo* (1492—1527) und der in Frankreich viel beschäftigte *Rosso de' Rossi* (1494—1541) gerathen zu einer verblasenen Manier und lassen das schöne Colorit Andrea's zu unnatürlicher Weichlichkeit und äusserlichen Effekten entarten.

Endlich gehört hierher noch *Ridolfo Ghirlandajo* (1483—1561), der Sohn Domenico's und Schüler des Fra Bartolommeo, der in seinen früheren Werken (zwei Scenen aus dem Leben des heil. Zenobius in der Galerie der Uffizien) ein tüchtiges Streben bekundet, später aber in eine geistlose Manier und die alte unharmonische Buntheit früherer Florentiner zurückfällt.

D. Rafael und seine Schule.

Waren die bisher betrachteten Koryphäen der Malerei aus der florentinischen Schule hervorgegangen, so haben wir uns nun zu einem anderen Gross-

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 76 Fig. 6.

meister dieser Kunst zu wenden, der seiner ersten Entwicklung nach aus der umbrischen Schule stammt. Es ist *Rafael Santi* (irrig *Sanzio*) aus Urbino, 1483 geboren und 1520 zu Rom gestorben[1]). Was in seiner Erscheinung als das Wunderbarste hervortritt, ist eine Harmonie aller geistigen Anlagen, die selbst bei den grössten Künstlern nur selten gefunden wird, in solcher Vollkommenheit, wie bei ihm wohl nur noch bei einem einzigen, innerlich nahe verwandten Meister einer anderen Kunst, bei Mozart. Ist bei anderen, selbst bei den ersten Männern irgend eine Richtung die vorwiegende, sei es die auf energische Charakteristik oder auf den höchsten Ausdruck des Erhabenen, so findet sich hier jeder Zug des geistigen Lebens zu unvergleichlichem Ebenmaass verbunden, und der höchste Ausdruck dieser Harmonie ist die vollendete Schönheit. Aber diese Schönheit besteht nicht bloss in sinnlicher Anmuth, in fesselndem Liebreiz, sondern sie ist gesättigt von der Tiefe des Gedankens, belebt durch die Kraft der Charakteristik, und in ihren Gebilden schwingt jede Empfindung der Seele vom lieblich Zarten bis zum feierlich Erhabenen edel und kräftig aus. Ein sittlich hoher Geist ist es, der ihr seinen vollen Adel leiht.

Diese sittliche Kraft erkennt man vor Allem im Entwicklungsgange Rafael's. Als zarter Knabe wuchs er schon in künstlerischer Thätigkeit auf, da sein Vater, Giovanni Santi (S. 184), selbst ein achtungswerther Maler in der Weise Perugino's war. Nach dem Tode des Vaters (1494) kam der kleine Rafael wahrscheinlich zuerst zu dem in Urbino ansässigen *Timoteo Viti* (1467—1523), einem Schüler Francia's, sodann aber gegen 1500 nach vollbrachter Lehrzeit zu dem Hauptmeister der umbrischen Schule nach Perugia. Für den jugendlichen Zögling war es von hohem Werthe, dass seine erste Richtung durch eine Schule bestimmt wurde, welche aus dem innigen Empfinden des Gemüthes ihre Werke schuf und ihnen den Hauch zarter Innerlichkeit zu geben wusste. Aber was allmählich bei Perugino und den meisten Anderen sich zu stereotyper, äusserlich festgehaltener Manier verflacht hatte, das empfing durch den jungen Rafael ein neues, ächtes Leben, weil es von ihm mit frischer gläubiger Seele aufgefasst wurde. Als er zum geist- und lebensvollen Jüngling heranwuchs und die Schule ihm nichts mehr zu bieten hatte, suchte er sich selbst im Drange nach höherer Entfaltung weitere Anregungen auf, und er fand sie in Florenz, wohin er sich im Herbst 1504 zuerst auf kurze Zeit, dann zu längerem Aufenthalte bis 1508 begab. Die Cartone Lionardo's und Michelangelo's, das Wunder der Zeit, rissen auch ihn zum begeisterten Studium hin; zugleich aber öffneten die herrlichen Werke der früheren florentinischen Kunst von Masaccio an, und vor Allem dieser selbst, ihm den Blick für die ganze Fülle, Mannichfaltigkeit und Tiefe des wirklichen Lebens. Nicht minder pflegte er mit den gleichzeitigen Künstlern regen Verkehr, und vor Allen war es der edle Fra Bartolommeo, von dem er nicht allein eine frischere Behandlung der Farbe, sondern auch das Geheimniss der architektonischen und doch frei bewegten Gruppenbildung lernte. Aber bei all dieser weichen, fast weiblichen Empfänglichkeit seiner Natur lag die Grösse Rafaels in der zugleich männlichen Geisteskraft, mit der er diese verschiedenen Einflüsse in sich zu verschmelzen und fern von allem Eklekticismus durch seine angeborene Begabung zu der Höhe eines selbständigen, ihm allein eigenen Styles zu entwickeln wusste.

Auf diesem Punkte traf ihn im Jahr 1508 der Ruf des kunstsinnigen Papstes

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 78 und 79 (V.-A. Taf. 45 und 46). — *J. D. Passavant*, Rafael von Urbino. 3 Bde. Leipzig 1839 ff. Dazu die französ. Ausg. von *P. Lacroix*. Paris 1860. 2 Bde. — *E. Förster*, Rafael. 2 Bde. Leipzig 1867 ff. — *H. Grimm*, das Leben Rafaels. Berlin 1872, Neue Aufl. 1886. Vgl. jedoch dazu *Springer* in der Zeitschrift für bild. Kunst Bd. VIII Heft 3. — *E. Müntz*, Raphael, sa vie, son œuvre et son tems. Paris 1881. — S. auch *A. Springer*, Michelangelo und Rafael in *Dohme's* Kunst und Künstler. — Das vollständige Werk Rafael's in Lichtdruck publicirt in 2 Bdn. von A. Gutbier's Verlag in Dresden, mit Text von *W. Lübke*. 1880.



Fig. 559. Rafaels Sposalizio. Mailand.

Julius II., der ihn nach Rom zog, um ihn mit der Ausführung der bedeutendsten Aufgaben zu betrauen. Nun beginnt für Rafael die Epoche höchster Meister-

schaft, die sich an den erhabensten und umfassendsten Gegenständen, an einer fast unabsehbaren Reihe herrlicher Werke bewährt.

Aber auch jetzt bleibt der Meister nicht auf dem gewonnenen Standpunkte stehen. Die männliche Reife seines Geistes treibt ihn, angesichts der Arbeiten Michelangelo's, angesichts der Reste antiker Kunst, die er mit tiefem Studium durchdrang, zu neuen höheren Entwicklungen, so dass jedes folgende Werk wieder das Ergebniss einer fortgeschrittenen Erkenntniss wird. Keine Errungenschaft der gleichzeitigen Kunst bleibt von ihm unbeachtet; überall weiss er das Wesentliche, das allgemein und auch für ihn Giltige frei in sich aufzunehmen, und selbst im Colorit dürfen manche seiner Schöpfungen mit der Klarheit, Tiefe und Gluth der Venezianer, die ihm durch Sebastiano del Piombo bekannt wurde, wetteifern. Im ganzen Gebiete der damals für die Kunst entdeckten Stoffe kennt er keine Schranke; er ist ebenso bedeutend in feierlichen symbolischen Darstellungen wie in kühn bewegten historischen Compositionen; ebenso vollendet in der würdevollen Behandlung christlicher Stoffe wie in der anmuthvollen Belebung der antiken Mythologie; ebenso gross im Bildniss, wie unerschöpflich reich und seelenvoll in der eigentlich religiösen Malerei, vor Allem in den Madonnen und heil. Familien, und in all dieser umfassenden schöpferischen Kraft kennt er nur eine selbstgezogene Grenze, das ist die Schönheit. So wirkte er in einer kurzen Spanne Zeit Unvergängliches, blieb in rastlosem Fortschreiten stets wahr, schön und rein, freier als irgend ein andrer Meister von Veräusserlichung und Manier, und schuf eine Welt von Werken, an denen jedes Geschlecht und Alter sich erbaut, und vor deren unsterblicher Schönheit alle Parteien sich zu gemeinsamer Verehrung einen.

Zu den Werken seiner ersten Epoche gehören mehrere Madonnenbilder, zwei davon im Museum zu Berlin. Das frühere hat noch etwas Gezwungenes in Formbehandlung und Bewegung und etwas Schweres im Colorit, weshalb man es vielleicht dem Meister wird absprechen müssen; das spätere aber die Madonna zwischen S. Franciscus und S. Hieronymus, ist anmuthig empfunden, edel bewegt und von klarer goldtöniger Farbe[1]). Noch feiner durchgebildet, aber von derselben seelenvollen Innigkeit ein kleines Rundbild der Madonna, früher im Palazzo Connestabile zu Perugia, jetzt zu Petersburg in der Galerie der Ermitage. Daran schliesst sich die Krönung Mariä in der Sammlung des Vatikan's, ebenfalls noch in der Richtung Perugino's, aber einer der köstlichsten und reinsten Klänge der umbrischen Schule. Auf der Grenze dieser ersten jugendlichen Epoche steht sodann das berühmte „Sposalizio“ in der Brera zu Mailand (Fig. 559), die Vermählung der Maria vom Jahr 1504. Hier ist bereits bei vollendeter Klarheit und Wärme des Colorits eine Freiheit in der Anordnung, eine lebensvolle Schönheit der Gestalten, eine Leichtigkeit und Anmuth der Bewegung, die weit über das Vermögen der ganzen umbrischen Schule hinausgeht und wie ein florentinischer Anklang uns berührt. Ein Vergleich mit Perugino's Bilde im Museum zu Caen zeigt, wie hoch damals schon der Schüler über den Meister hinausgewachsen war. Ein edler Kuppelbau giebt dem Hintergrunde einen feierlichen Abschluss[2]).

Um diese Zeit verliess Rafael die Schule Perugino's, und in die folgenden vier Jahre seines florentiner Aufenthaltes fällt die Epoche der stärksten künstlerischen Krisis, wo seine umbrische Gefühlsinnigkeit und Schönheit sich mit dem auf kräftigere Lebensfülle und Charakteristik ausgehenden florentiner Kunstgeist ins Gleichgewicht setzen musste. Unter diesen neuen Anschauungen erhob sich sein Styl zu edler Freiheit, zu heiterer Lebensfrische. Seine Madonnen, bisher noch fast kindlich mädchenhaft, sind zu lieblichen Jungfrauen erblüht, und in Zeichnung, Modellirung und Farbe spricht sich eine kräftige Selbständigkeit aus. Zu den frühesten Werken, welche diesen Umschwung bekunden, darf

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 78 (V.-A. Taf. 45) Fig. 2.

[2]) Trefflicher Stich von *R. Stang*.

die einfache und doch so ergreifend schöne Madonna del Granduca im Palazzo Pitti zu Florenz gerechnet werden. Sodann fallen mehrere umfangreichere Arbeiten in die Zeit nach seinem ersten, kürzeren florentiner Aufenthalt. So das treffliche, schon vom Geiste Fra Bartolommeo's angehauchte Bild, welches er in Perugia für die Nonnen des heil. Antonius von Padua ausführte, ehemals im königl. Palaste zu Neapel, jetzt in der Nationalgalerie zu London. Es stellt



Fig. 560. Rafael's „belle jardinière". Louvre.

die thronende Madonna dar, mit den Heiligen Petrus und Katharina, Paulus und Rosalia; am Fusse des Thrones naht sich voll Eifer der kleine Johannes, um dem Christuskind seine Verehrung zu bezeigen. Dieses erhebt segnend das Händchen, und die Mutter zieht liebevoll den Kleinen zu sich. Vom Jahr 1507 ferner eine herrliche thronende Madonna, mit den grossartigen Gestalten Johannes des Täufers und des heil. Nikolaus von Bari, aus Blenheim für die Nationalgalerie zu London erworben, ursprünglich für die Kirche der Servi zu Perugia gemalt. Ferner schuf Rafael im Jahre 1505 ebenfalls zu Perugia in S. Severo sein erstes selbständiges Freskobild: Christus in der Glorie, zwischen zwei schwebenden Engeln

thronend, über ihm die Taube des heil. Geistes und in Wolken Gottvater; unter ihm zu beiden Seiten je drei herrliche Gestalten von Heiligen, ebenfalls auf Wolken sitzend. Auch hier durchdringt schon der Geist florentinischer Kunst die umbrische Holdseligkeit und Schönheit, und der grossartige Aufbau des Ganzen darf als eine Nachwirkung des Freskos von Fra Bartolommeo in S. Maria nuova betrachtet werden[1]).

Der zweite, längere Aufenthalt in Florenz liess Rafael in noch bestimmterer Weise auf die Wege der dortigen Kunst einlenken; die Werke dieser Epoche zeigen im Einklang damit ein stufenweise fortschreitendes Verlassen seiner früheren Auffassung. In die frühere Zeit dieser Epoche fällt die Madonna aus dem Hause Tempi, jetzt in der Pinakothek zu München[2]). Sie ist stehend gebildet und drückt mit inniger Zärtlichkeit ihr Kind ans Herz. Sodann folgen drei unter sich verwandte Darstellungen der Madonna, die in heiterer Landschaft sitzend dem anmuthigen Spiele ihres Kindes mit dem kleinen Johannes zuschaut. Noch etwas befangen tritt dies Motiv bei der „Madonna mit dem Stieglitz" in der Tribuna der Uffizien auf; freier und unbefangener bei der „Madonna im Grünen" im Belvedere zu Wien; zu vollendeter Anmuth entwickelt bei der „belle jardinière" im Museum des Louvre zu Paris (Fig. 560). Noch weiter führte Rafael diesen Gedanken in einem Bilde der heiligen Familie aus, das sich in der Pinakothek zu München befindet, und wo Elisabeth und Maria einander gegenüberknieend sich an dem naiven Treiben der Kinder ergötzen und S. Joseph die streng und doch in edler Freiheit pyramidal aufgebaute Gruppe abschliesst. Derselben Zeit gehört auch die h. Katharina, jetzt in der Nationalgalerie zu London, eine der holdseligsten Gestalten Rafael's, in klarer, zart gezeichneter Landschaft stehend, in Behandlung und Ausdruck der belle jardinière des Louvre verwandt, im Colorit etwas wärmer, duftiger. Am Ausgang dieser Epoche stehen die „Madonna del baldachino" in der Galerie Pitti zu Florenz, die unvollendet blieb, und die berühmte Grablegung vom Jahr 1507 im Palazzo Borghese zu Rom. Als das erste Werk, in welchem Rafael einen dramatisch bewegten Vorgang zu schildern versucht, zeigt dies Bild die wunderbar schnell entwickelte Kraft des vierundzwanzigjährigen Künstlers, obgleich im Ausdruck wie in der Bewegung die volle Freiheit noch nicht hervorbricht.

Um die Mitte des Jahres 1508 erhielt Rafael jenen ehrenvollen Ruf an den Hof Julius II., um hier einen der grossartigsten Aufträge zu übernehmen, welche der damaligen Kunst gestellt werden konnten. Es galt die Prachtgemächer des Vatikans mit Gemälden zu schmücken, in welchen die geistige Macht des Papstthumes seine Verherrlichung finden sollte. Unter Rafael's Hand wurden diese Bilder zum höchsten Ausdruck dessen, was das gesammte Wissen, die tiefste geistige Anschauung jener Zeit umfasste, und zugleich die Vollendung dessen, was die monumentale Malerei in Italien seit Giotto angestrebt und in ununterbrochener Steigerung verfolgt hatte. Drei Zimmer (stanze) des Vatikans und ein grosser Saal sind an Wänden und Gewölben mit diesen Werken bedeckt, die demnach den Namen der „Rafaelischen Stanzen" führen.

Den Anfang machten die Gemälde in der Camera della Segnatura, die Darstellungen der Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz, das heisst die Summe der damaligen Vorstellungen vom geistigen Schaffen. Die Theologie ist in der sogenannten Disputa geschildert[3]). Wir sehen oben die Herrlichkeit der triumphirenden Kirche, in der Mitte Christus, mit dem Ausdruck göttlicher Milde und Barmherzigkeit auf Wolken thronend, neben ihm die demuthvoll fürbittende Madonna und Johannes den Täufer, der auf ihn als das Heil der Welt hinweist, unterhalb die Taube des heiligen Geistes und zuoberst Gottvater in einer Glorie von Engeln. Auf beiden Seiten reihen sich, auf Wolken sitzend, herrliche Gestalten der Verklärten an, von vollendeter Schönheit und Freiheit.

[1]) Stich von *Joseph Keller*. — [2]) Denkm. der Kunst Taf. 78 (V.-A. Taf. 45) Fig. 2. Trefflich gestochen von *Raab*. — [3]) Neuerdings meisterhaft gestochen von *Joseph Keller*.



Fig. 561. Der Parnass. Von Rafael.

Dieser ganze obere Theil ist die höchste Entfaltung des schon in S. Severo zu Perugia Gegebenen. Unten auf der Erde sieht man eine Anzahl von Kirchenvätern, Bischöfen und Lehrern sich zu beiden Seiten eines Altars schaaren, der die Monstranz mit der geweihten Hostie trägt. Hier herrscht lebendige Bewegung, begeisterter Glaube und tiefsinnige Forschung, inbrünstige Verehrung, Streit und Zweifel in unvergleichlicher Kraft und Tiefe der Charakteristik. Das Bild ist die Spitze aller religiös-symbolischen Malerei und doch zugleich voll wahrhaften Lebens und hinreissender Schönheit. Die Ausführung zeugt von sorgfältigster Vollendung bis ins Kleinste, die Farbe ist goldig, klar und frisch.

Nicht minder herrlich verkörpert sich an der Wand gegenüber in der Schule von Athen die ganze Hoheit des antiken Geisteslebens[1]. Plato und Aristoteles, Gestalten von feinster Charakteristik, bilden im Mittelpunkt einer freien, hohen Halle die prächtigsten gedanklichen und malerischen Gegensätze. Ihnen schliessen sich in frei bewegten Gruppen die übrigen Philosophen des Alterthums an. Durch lebendige Theilnahme, eifriges Streiten, Beweisen, zweifelndes und gläubiges Zuhören stuft sich nach Charakter, Alter und Temperament eine wunderbare Welt bedeutender Menschen ab. Auch hier ist die Ausführung von vollendeter Feinheit, wenn auch mehr auf das Ganze gerichtet.

Den heitersten Zustand eines poetisch erhöhten Daseins giebt das dritte Bild, der Parnass (Fig. 561), wo Apoll, in liebenswürdiger Naivetät die Geige spielend, zwischen den edlen Gestalten der Musen und der berühmten Dichter des Alterthums und der neuen Zeit in jugendlicher Anmuth thront. Besonders ergreifend ist der blinde Homer links in begeisterter Recitation dargestellt, von Dante und Virgil umgeben, während ein schöner Jüngling das Gehörte niederzuschreiben sucht. Unten auf der vorderen Felsterrasse sitzt Sappho, von vier lorbeerbekränzten Dichtern umgeben, unter welchen man Petrarca erkennt. Gegenüber sitzt der ehrwürdige Pindar, im Gespräch mit dem zu ihm heranschreitenden Horaz begriffen, an welchen sich andere nicht genauer zu bestimmende Dichter anschliessen. Meisterhaft ist hier das Einschneiden des Fensters in die Bildfläche für die Composition benützt, so dass aus der Beschränkung eine neue Schönheit gewonnen ward.

Auf der gegenüberliegenden Wand ist die Jurisprudenz in zwei Bildern dargestellt, die gleichfalls reich an Schönheiten sind. Ebenso enthalten die allegorischen und kleineren historischen Scenen des Gewölbes manches Treffliche, namentlich die herrlichen Gestalten der vier Fakultäten, der Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz.

Im Jahre 1511 waren diese Werke vollendet und im folgenden Jahre begann Rafael die Bilder in der Stanza d'Eliodoro. Es galt hier den himmlischen Schutz und Beistand, der die Kirche begleitet, mit mancherlei Beziehungen auf damalige Ereignisse zu schildern. Die Darstellungsweise verlässt darum den ruhigen Ton der symbolischen Composition; sie wird mächtig bewegt, athmet das vollste dramatische Leben und zugleich eine grössere Energie und Kühnheit in der Farbenbehandlung und Modellirung. Vermuthlich übten die Deckengemälde Michelangelo's in der Sixtina darauf bestimmenden Einfluss. Das erste Bild war Heliodor, der durch rächende Engel aus dem Tempel, den er berauben wollte, getrieben wird (Fig. 562). Hier ist das Entsetzen des Tempelräubers, der herrliche Zorn des goldschimmernden Reiters, die Angst der Zuschauer mit solcher Gewalt im Ausdruck des Momentanen geschildert, dass das Werk als eine der höchsten Leistungen dramatisch-historischer Kunst dasteht. Und mit welcher Hoheit und Ruhe hält die Gruppe des hineinziehenden Papstes diesem stürmischen Vorgange das Gleichgewicht! Man denkt kaum an den Anachronismus; er scheint aufgehoben durch die einfache Grösse und Wahrheit der Darstellung. Unmittelbar indess und wahrhaft bewundernswürdig ist

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 79 (V.-A. Taf. 46) Fig. 1. Trefflicher neuerer Stich von *L. Jacoby*.



Fig. 562. Heliodor's Vertreibung. Rafael. Vatikan.

diese Verschmelzung verschiedener Zeiten in der an der Fensterwand ausgeführten Messe von Bolsena bewirkt, die gleich jenem Bilde reich an bedeutend aufgefassten Portraits ist und zugleich einen neuen Beweis der spielenden Leichtigkeit bietet, mit der Rafael die grössten Raumschwierigkeiten zu besiegen weiss.

In diesen Werken, die bis 1513 vollendet waren, tritt die Hand der Schüler Rafaels bei der Ausführung bereits merklich hervor. Als nun Julius II. starb und Leo X. ihm folgte, häuften sich auf den Meister so viele Aufgaben, dass er für die weiteren Fresken den Schülern eine stärkere Betheiligung gestatten

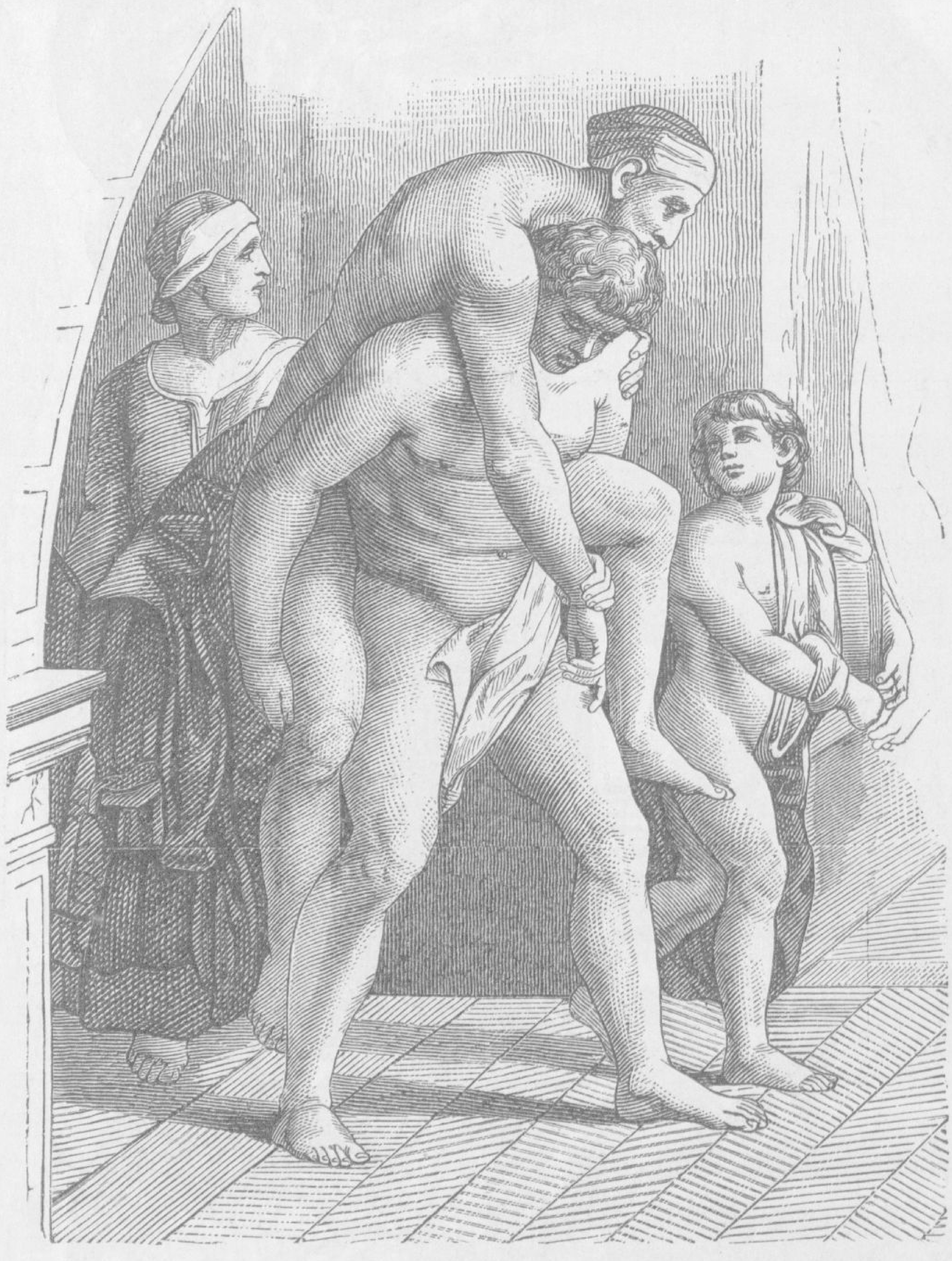


Fig. 563. Gruppe aus dem Brand von Borgo, von Rafael.

musste und endlich nur nach seinen Cartons die Ausführung überwachte. So entstand zunächst in demselben Zimmer an der zweiten Fensterwand die Befreiung Petri, abermals eine der vollendetsten historischen Compositionen, obendrein bewundernswürdig durch das trefflich durchgeführte Helldunkel, das dem Vorgange seine ganz besondere charakteristische Stimmung verleiht. Sodann das Bild des Attila, der durch die Erscheinung der Apostel Petrus und Paulus vom Angriff auf Rom abgeschreckt wird, wieder eine Scene leidenschaftlicher Aufregung, die mit der erhabenen Ruhe der himmlischen Gestalten und der sicheren Würde des Papstes und seiner Umgebung meisterlich contrastirt. Doch darf man daran erinnern, dass diese etwas indifferente Haltung (ebenso wie oben beim Heliodor), obwohl malerisch wohl berechtigt und mit Weisheit

benutzt, vielleicht ein noch nicht ganz überwundener Rest der Gewohnheiten des 15. Jahrhunderts ist. — Die Deckenbilder enthalten Scenen des alten Testaments von würdevoller Composition.

Die gegen 1515 begonnene Stanza dell' Incendio enthält zunächst die Darstellung eines Brandes von Borgo, der durch die Fürbitte des Papstes gelöscht wurde. Diese Handlung ist in den Hintergrund gelegt, wo der Papst auf dem Balkon der alten Peterskirche erscheint. Aber seine Beziehung zur Handlung wird durch die um Hülfe flehenden Weiber trefflich erläutert, und der Vordergrund ist mit Gruppen von Flüchtenden und Rettenden erfüllt (Fig. 563). Auf diese meist nackten Gestalten, die in prächtiger Bewegung voll Anstrengung und Ent-



Fig. 564. Fischzug Petri. Rafael.

setzen sich darstellen, hat Michelangelo's Vorbild unzweifelhaft eingewirkt. In der Ausführung sind sie nicht frei von Härte.

Geringerer Art sind in demselben Zimmer die drei anderen Wandbilder: der Sieg bei Ostia über die Sarazenen, der Schwur Leo's III. und die Krönung Karls des Grossen. Dagegen enthält die Sala di Costantino eine der bedeutendsten Compositionen Rafael's, die freilich erst nach seinem Tode durch Giulio Romano ausgeführt wurde: die Schlacht Constantins, in welcher Maxentius bei der milvischen Brücke vor Rom besiegt wurde. In einer überaus reichen Darstellung, die voll prächtiger Figuren und Einzelscenen des Kampfes ist, hat der grosse Meister dennoch verstanden, die Bedeutung der Hauptgestalten durch alle Mittel der Composition mit zwingender Gewalt hervorzuheben und somit das vollendetste Schlachtbild der modernen Kunst zu schaffen.

Eine zweite umfassende Arbeit waren die Cartons zu elf Tapeten, welche Rafael im Auftrage Leo's X. von 1513 bis 1514 entwarf. Nach seinen Zeichnungen wurden sie zu Brüssel bei Pieter van Aelst gewebt und zur Wandbekleidung in der Sixtinischen Kapelle bestimmt. Von den Cartons befinden

sich noch jetzt sieben im Kensington-Museum, ehemals im Schloss Hamptoncourt. Die Tapeten selbst bewahrt gegenwärtig die Galerie des Vatikan. Sie geben die bedeutendsten Momente der Apostelgeschichte in einer solchen Grösse und Hoheit der Auffassung, dass sie zu den vollendetsten Schöpfungen des Meisters gehören, und ihn wieder auf dem Gipfelpunkte historisch-dramatischer Darstellung zeigen. Den Anfang macht der Fischzug Petri (Fig. 564), ein Bild heitren Daseins, angeregter Thätigkeit; die Uebergabe der Schlüssel ist edel und ausdrucksvoll; die Heilung des Lahmen von geistreicher Erfindung und Anordnung; der Tod des Ananias eins der gewaltigsten Bilder von erschütternder Tragik[1]); voll schönen Ausdruckes sodann die Steinigung des Stephanus. In Pauli Bekehrung ist das Wunderbare des Vorganges herrlich geschildert; in der Bestrafung des Zauberers Elymas, der mit Blindheit ge-



Fig. 565. Rafael: Paulus zu Lystra.

schlagen wird, eine dem Tode des Ananias völlig ebenbürtige, ergreifende Schilderung furchtbar momentan hereinbrechenden Entsetzens gegeben. Auch die Predigt des Paulus zu Athen und Paulus in Lystra (Fig. 565) sind Werke von grossartiger Schönheit, denen sich als Schluss dieser Reihe Paulus im Gefängnisse zu Philippi anfügt. Den Mittelpunkt aber bildete ein erst kürzlich wieder aufgefundener Teppich mit der Krönung der Madonna. (Wiederholungen dieser Teppiche besitzen die Museen zu Berlin, zu Dresden und das königliche Schloss zu Madrid.)

Eine zweite Folge von Tapeten, ebenfalls im Vatikan befindlich, zwölf im Ganzen, scheint zum Theil gleich jenen nach Zeichnungen Rafael's ausgeführt zu sein und enthält einige schöne Compositionen.

Sodann leitete Rafael gleichzeitig im Auftrage Leo's X. die Ausschmückung der Loggien in dem von Bramante begonnenen ersten Hofe des Vatikans. In den Feldern der Wölbungen liess er durch seine Schüler jene Reihe von Scenen des alten Testaments, auch einige des neuen ausführen, welche unter dem Namen

1) Denkm. der Kunst Taf. 79 (V.-A. Taf. 46) Fig. 3.

der „Bibel Rafaels“ bekannt sind. Obwohl in den Farben etwas hart und bunt, wie es die Weise Giulio Romano's und der anderen Schüler mit sich brachte, sind sie in der Erfindung von ächt rafaelischer Schönheit, ganz erfüllt von der einfachen patriarchalischen Würde und Anmuth, die aus den Geschichten des alten Bundes zu uns spricht. In den Schöpfungsscenen ist ein ins Mildere übertragener Einfluss Michelangelo's zu erkennen. An den Wänden und Pilastern aber (Fig. 566) fügte der Meister nach seinen Entwürfen die reizendsten Ornamente durch die Hand des in solchen Darstellungen vorzüglichen *Giovanni da Udine* (1487—1564) hinzu, in deren lieblicher Mannichfaltigkeit und heitrer Farbenpracht die volle Herrlichkeit antiken Kunstgeistes bereichert wieder auflebte. Noch in dem jetzigen

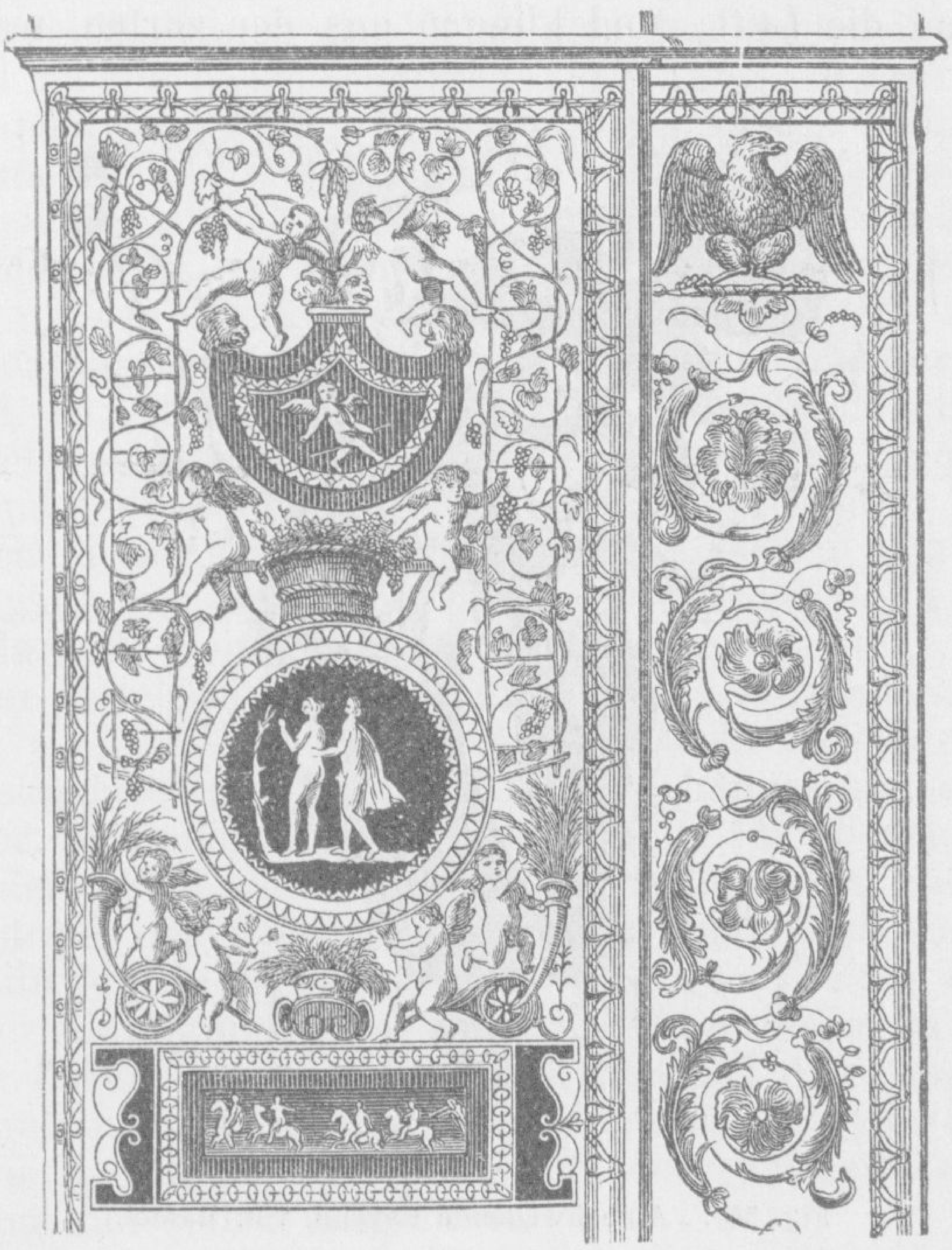


Fig. 566. Rafaelische Verzierungen aus den Loggien des Vatikans.

traurigen Zustande arger Uebermalung gehören diese liebenswürdigen Hallen zum Anziehendsten, was die moderne Kunst geschaffen hat. Ausser diesen Loggien malte Rafael, theils unter Julius II., theils unter Leo X. noch fünf Arkaden in einem Corridor, der vom Vatikan ins Belvedere führte, wie neuerdings (durch E. Müntz) nachgewiesen worden ist. Aber diese Werke sind untergegangen, und wir wissen nicht einmal, was sie enthalten haben.

Während Rafael in diesen umfassenden Werken der Hand seiner Schüler bedurfte, malte er selbst im Jahre 1512 in der Kirche S. Agostino die Kolossalgestalt des Propheten Jesaias, worin er, nicht zu Gunsten seines Styles, der gewaltigen Richtung Michelangelo's seinen Tribut zollte[1]). Ganz aus seinem eigenen Geiste schuf er dagegen zwei Jahre später, 1514, in der kleinen Kirche S. Maria della Pace ein Wandbild, welches vier Sibyllen mit Engeln dar-

[1]) Man darf dies wenig erfreuliche Werk vielleicht aus der Reihe der rafaelischen Schöpfungen streichen. Vgl. Dehio im Kunstfreund 1885.

stellt, voll entzückender Schönheit, zugleich herrlich in den Raum geordnet und von einer Farbenfrische, Kraft und Klarheit, dass die Frescomalerei nie etwas Vollendeteres im Colorit hervorgebracht hat. Auch zu den musivischen Kuppelgemälden der Capelle Chigi in S. Maria del Popolo fertigte Rafael um diese Zeit die Entwürfe.

Den Schritt in die Götterwelt der Alten that der unerschöpfliche Meister in den Fresken der Farnesina, wo er zuerst bis Herbst 1515 den Triumph der Galatea malte[1]). Von Delphinen gezogen schwebt die Göttin auf ihrem Muschelwagen über die Fluth; rings umgeben sie Nereiden und Tritone, und in den Lüften schweben reizende Liebesgötter und senden ihre Pfeile herab. Jubelndes, lachendes Glück, heitre, schöne Lebenslust durchströmen die Gestalten, erfüllen das Meer und die Luft, und klingen aus der zarten, warmen Behandlung



Fig. 567. Aufschwebende Psyche, von Rafael.

der Farben und der feinen anmuthvollen Zeichnung uns entgegen. — Sodann liess Rafael seit 1518 in einer Halle derselben Villa an der Decke die Geschichte der Psyche durch seine Schüler ausführen[2]). An der Fläche des Spiegelgewölbes sieht man in zwei figurenreichen Bildern das Gericht der Götter und die Vermählung Amors mit der Psyche. An den Stichkappen kehrt Amor mit den Attributen der verschiedenen Götter in unübertrefflicher schalkhafter Grazie und immer neuen Wendungen wieder. Die Zwickel dazwischen enthalten einzelne Scenen der Geschichte, unvergleichlich in den Raum componirt und voll schöner Bewegung und lebendigen Ausdrucks (Fig. 567). Wenn auch in der Ausführung etwas zu derb gehalten, zeugen diese entzückenden Bilder doch von der Reinheit, Freiheit und Schönheit der Seele, welche in Allem lebt, was Rafael geschaffen.

Mit all diesen bedeutenden und umfangreichen monumentalen Werken ist die Thätigkeit dieses wunderbaren Geistes aber bei weitem nicht erschöpft.

1) Denkm. der Kunst Taf. 78 (V.-A. Taf. 45) Fig. 8.
2) Radirt von *F. Schubert*. München. Fol.

Neben ihnen, neben seinen architektonischen Leistungen, neben dem Bau von S. Peter und den Forschungen im antiken Rom fand er noch Zeit, eine Anzahl von Staffeleibildern, Madonnen, heiligen Familien, grösseren Altargemälden und selbst Portraits auszuführen, deren man im Ganzen aus dieser Epoche des Meisters gegen vierzig zählt. Wir beschränken uns auf die wichtigeren unter ihnen.

Vor allem sind die Madonnen und die heiligen Familien zu nennen, in denen Rafael mit voller Seele sein Eigenstes gegeben und das ursprünglich bloss kirchliche Thema zur höchsten rein menschlichen Vollendung und Freiheit erhoben hat. Obwohl Rafael nie verheirathet war, hat doch kein Meister je mit solcher Hingebung das Glück des Familienlebens verherrlicht, wie er. Etwa ein halbes Hundert von Madonnen lässt sich von ihm nachweisen, da er von seiner ersten Jugendzeit an bis in seine letzten Tage immer wieder von Neuem diesen Lieblingsgegenstand behandelte; aber stets weiss er das einfachste und menschlich reinste Thema der Mutterliebe neu zu variiren, so dass diese Werke allein schon deutlich seinen Entwicklungsgang spiegeln. Von kindlicher Befangenheit schreiten seine Madonnen zu anmuthig entwickelter Jungfräulichkeit fort, und gehen in seinen reifsten Werken zum Ausdruck grossartig freier, echt mütterlicher Würde über, die durch einen geheimnissvollen Zauber von Unschuld und Reinheit geweiht ist. So sind diese Bilder die menschlich liebenswürdigsten Schilderungen eines einfach innigen Familienlebens, und dennoch sind sie, ohne Heiligenschein und Goldgrund, göttlicher als alle früheren Madonnen. Zu den herrlichen Werken dieser Art aus den ersten römischen Jahren gehört die „Madonna des Herzogs Alba“, gegenwärtig in der Eremitage zu Petersburg; ein Rundbild, das Maria in heiterer Landschaft sitzend darstellt, wie sie dem Spiel der beiden Kinder zuschaut. Sodann die „Vierge au diadême“ (auch vierge au linge) im Louvre zu Paris. Voll Holdseligkeit hebt Maria den Schleier von dem schlafenden Jesusknaben, um ihn dem kleinen Johannes zu zeigen. Ein Rundbild voll entzückender Schönheit der Composition ist die berühmte Madonna della Sedia in der Galerie Pitti zu Florenz, etwa um 1516 entstanden und in der Klarheit und Wärme des Colorits, der reifen und doch zarten Schönheit der Madonna den Sibyllen in S. Maria della Pace sehr nahe stehend. Einfacher, aber in ähnlicher Bewegung, die Madonna della tenda in der Pinakothek zu München. Von hoher Anmuth ferner das Rundbild der Vierge aux candelabres, jetzt bei Mr. Munro in London, und die Madonna del passeggio, in der Bridgewater-Galerie daselbst, beide indess aus der späteren Zeit des Meisters und nur theilweise von ihm selbst ausgeführt.

In den heiligen Familien erweitert sich dieser Gedankenkreis und gewinnt eine reichere Ausführung. Auch hier ist Rafael unerschöpflich in neuen herrlichen Motiven und erweist sich im Adel der Auffassung, in Schönheit der Linienführung, in vollendetem Rhythmus der Composition als der erste Meister aller Zeiten. Die Madonna dell' impannata im Palast Pitti zu Florenz gehört in der Erfindung zu seinen edelsten Werken, obwohl die Ausführung wenig von seiner Hand erkennen lässt. Eine grossartig durchgebildete Composition zeigt die sogenannte „Perle“ im Museum zu Madrid, woselbst sich auch eine andere noch reichere h. Familie unter dem Namen der „Madonna della lucertola“ (mit der Eidechse) oder der „Madonna unter der Eiche“ findet. Verwandter Art, aber noch herrlicher, freier und lebensvoller die Madonna Franz des Ersten im Louvre zu Paris, welche Rafael 1518 für den König von Frankreich malte[1]). Ein Bild voll heiteren, glückseligen Friedens, aber nur aus der Werkstatt des Meisters, ist die „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten“, im Belvedere zu Wien. An allen diesen grossen Compositionen seiner späteren Zeit hat Rafael die Ausführung meistentheils in die Hand seiner Schüler gelegt, was selbst für die Madonna Franz des Ersten gilt.

Endlich stammen noch aus dieser Epoche des Meisters drei grosse Madonnen-

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 78 (V.-A. Taf. 45) Fig. 6.

bilder, die als Altar- und Andachtstafeln eine besondere Bestimmung zu erfüllen hatten und eine mehr feierliche Auffassung verlangten. Auch hier hat Rafael das Höchste, vor und nach ihm Unerreichte, gegeben. Die Madonna wird, thronend als Himmelskönigin, von Engeln umschwebt; einige bedeutende Heiligengestalten werden hinzugefügt. Rafael hat allen überflüssigen Reichthum zurückgedrängt, die Engelchöre zu einer Aureole von lieblichen Köpfen umgewandelt,



Fig. 568. Madonna del Pesce. Von Rafael. Madrid.

in den wenigen Hauptgestalten aber eine Würde und Erhabenheit erreicht, die gleichwohl sich mit der freiesten Bewegung, mit den anmuthigsten Zügen des Lebens verbindet. Das früheste dieser Werke, um 1511 entstanden, ist die Madonna di Fuligno, gegenwärtig in der Galerie des Vatikans. Auf Wolken schwebt die herrliche Frauengestalt, die voll herzinniger Mutterliebe dem lebhaften Knaben ihre Aufmerksamkeit widmet. Unten sieht man in schwärmerischer Empfindung St. Franciscus und Johannes den Täufer, sowie den h. Hieronymus, der den knieenden Donator empfiehlt. Dazwischen ein anmuthiger Engel mit einer Inschrifttafel. Höher entfaltet in der Composition und der Harmonie der inneren Bezüge ist die Madonna del Pesce im Museum zu Madrid, um

1513 für die Kirche S. Domenico in Neapel gemalt (Fig. 568). Hier wendet sich die thronende Gottesmutter in huldvoller Bewegung zu dem schüchtern niederknieenden jungen Tobias, der einen Fisch darbringt und durch einen schönen Engel empfohlen wird, während auf der andern Seite der ehrwürdige Hieronymus in einem Buche liest. Das Bild war ursprünglich für eine Kapelle bestimmt, in



Fig. 569. Rafael's h. Cäcilia. Bologna.

welcher um die Heilung von Augenübeln gefleht wurde; daher erhält die Figur des Tobias ihre Rechtfertigung und der gnadenvolle Ausdruck der Madonna seine besondere Bedeutung. Die höchste Verklärung erreichte aber Rafael in der weltberühmten Sixtinischen Madonna[1]), welche um 1518 für die Kirche S. Sisto zu Piacenza gemalt wurde und jetzt das gefeierte Hauptwerk der königlichen Galerie zu Dresden ist. Wer kennt nicht diese wunderbare Gestalt, die von herrlichen Gewändern umhüllt, wie eine himmlische Erscheinung auf Wolken

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 76 Fig. 7. Meisterhafte Stiche von *Müller Steinla* (erneuert durch *Büchel*) und neuerdings von *J. Keller* und *E. Mandel*.

einherschwebt, umflossen von einer Glorie lieblicher Engelköpfe! Ein Schleier wallt von ihrem Haupt herab, das wie in tiefen Gedanken verloren dem göttlichen Geheimniss nachzusinnen scheint, welches ihre Hände mit mütterlicher Innigkeit umschliessen. Denn in ruhiger Hoheit thront auf ihren Armen ein Knabe, in dessen kindlichen Zügen die Erhabenheit seiner Sendung sich ausprägt, und dessen Augen in einem Blick voll Macht und Tiefe seine welterlösende Bestimmung ahnen lassen. Voll Ehrfurcht schaut der heilige Papst Sixtus hinauf, und bildet mit seiner grossartig würdevollen Erscheinung einen herrlichen Gegensatz zur heiligen Barbara, die ihm gegenüber in demuthvoller Geberde ihren anmuthigen Kopf neigt und das Auge vor all der Hoheit niederschlägt. Endlich geben die beiden entzückenden Engelknaben, die auf der untern Brüstung ruhen, dem grossartigen Werke den lieblichsten Abschluss. Es ist, als ob Rafael in dieser unvergleichlichen Schöpfung seine tiefsten Gedanken, seine erhabenste Anschauung, seine vollkommenste Schönheit habe vereinigen wollen, wie sie denn die Spitze aller religiösen Kunst sein und bleiben wird. Seine Madonnen, und im höchsten Sinn die Sixtinische, sind nicht für eine bestimmte Epoche oder für eine besondere religiöse Anschauung geschaffen. Sie leben für alle Zeiten und alle Völker, weil sie eine ewige Wahrheit in ewig gültiger Form offenbaren.

Noch einige andre bedeutende Bilder religiösen Inhalts sind hier anzuschliessen. Zunächst die miniaturhaft fein ausgeführte, geistreiche kleine Darstellung der Vision des Ezechiel in der Galerie Pitti zu Florenz, die in ihrer grossartig kühnen Auffassung die Einwirkung Michelangelo's verräth. Dann die heilige Cäcilia in der Pinakothek zu Bologna, die 1516 vollendet wurde und die Heilige, umgeben von Paulus und Johannes, Magdalena und Petronius darstellt, wie sie den Engelchören lauscht, während sie machtlos die Orgel in ihrer Hand sinken lässt zu den übrigen Instrumenten, die zerbrochen zu ihren Füssen liegen (Fig. 569); das im folgenden Jahr entstandene Gemälde des h. Michael, im Louvre zu Paris, voll gewaltigen Ausdrucks und kühner Bewegung; ebendort die heilige Margaretha als Besiegerin des Drachens, und derselbe Gegenstand in anderer, kühnerer Auffassung in der Galerie des Belvedere zu Wien. Ferner die jugendlich lebendige, geistvolle Gestalt des h. Johannes in der Wüste, in der Tribuna der Uffizien, und auch sonst mehrfach in guten alten Wiederholungen vorhanden. Die höchste Bedeutung haben endlich zwei grosse Altarbilder, in denen statt des ruhigen Zustandes der meisten übrigen ein dramatischer Vorgang geschildert wird. Das eine ist die Kreuztragung, bekannt unter dem Namen lo Spasimo di Sicilia, weil es für das Kloster dello Spasmo zu Palermo gemalt war; jetzt im Museum zu Madrid. Aus der reiferen Zeit des Meisters herrührend (zwischen 1516 und 1518) zeigt dies Werk eine tiefdurchdachte Composition, verbunden mit vollendeter Kraft im Ausdruck leidenschaftlich erregter Empfindungen. Den Gipfel dramatischer Grösse und mächtiger Composition erreicht jedoch das letzte Werk Rafael's, das bei seinem Tode unvollendet blieb, die Verklärung Christi auf Tabor, auch die Transfiguration genannt, jetzt das kostbare Juwel der Sammlung des Vatikan (Fig. 570). Mit wunderbarem Tiefsinn vereinigt der Meister in diesem Bilde zwei ganz getrennte Vorgänge, giebt oben in den herrlich schwebenden Gestalten Christi, des Moses und Elias einen Schimmer der Seligkeit des Paradieses und schildert zugleich unten in den leidenschaftlich bewegten Gestalten, die sich um den besessenen Knaben gruppiren, mit ergreifendem Contrast die Noth und den Jammer des irdischen Lebens. Aber indem er den Himmel sich öffnen lässt und die ewige Herrlichkeit Christi offenbart, wirft er einen göttlichen Strahl des Trostes auf die Nacht des streiterfüllten Erdendaseins und löst auch ihre Zweifel in selige vertrauensvolle Gewissheit auf.

Schliesslich ist noch zu erwähnen, dass Rafael auch zu den grössten Portraitmalern aller Zeiten gehört, und dass seine Bildnisse eine ächt historische Auffassung des wahrhaft Bedeutenden mit feinster Nüancirung der Charakteristik und einer oft an die Venezianer erinnernden Klarheit und Wärme der Färbung

verbinden. Die Galerie Pitti zu Florenz ist namentlich reich an solchen Werken. Noch liebenswürdig befangen sind die vor seiner römischen Periode um 1505 gemalten Bildnisse des Angelo Doni und seiner Gemahlin. Von reifster Vollendung und geistreichster Auffassung dagegen das Portrait Papst Julius II.; ferner Papst Leo X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und de' Rossi, ebenso des Kardinals Bibbiena, seines Gönners und Freundes, und des Fedra Inghirami



Fig. 570. Verklärung Christi, von Rafael.

ebendort. Sodann mehrere treffliche Werke in Rom: vorzüglich der anziehende jugendliche Violinspieler vom Jahre 1518 im Pal. Sciarra; ein treffliches Doppelportrait zweier Männer im Pal. Doria und die sogenannte Fornarina im Pal. Barberini, oftmals wiederholt, aber für unser Gefühl das einzige Rafaelische Werk, welches keinen Adel der Auffassung zeigt und das ihm jetzt wohl mit Recht abgesprochen wird. Das Museum zu Paris besitzt die gepriesene, aber etwas kalte Johanna von Arragonien; ferner das ausgezeichnete Portrait des Grafen Castiglione und das köstliche Jünglingsportrait (neuerdings durch Mandel gestochen, vgl. das Titelblatt dieser Ausgabe!). Endlich in der Pinakothek zu

München das jugendlich reizende Brustbild des Bindo Altoviti, welches ehemals als Rafael's eigenes Bildniss angesehen wurde[1]).

So hatte Rafael in einem kurzen 37jährigen Dasein voll Schöpferkraft und Thätigkeit alle geistigen Gebiete seiner Zeit durchmessen und erschöpft, hatte die höchste Idee des Schönen, die ihm, wie er selbst sagt, immerdar vorschwebte, in einer fast unübersehbaren Schaar herrlicher Werke offenbart. Wie kein anderer Künstler war er dabei stets seinem Genius treu geblieben, unablässig bemüht, sich selbst an den grössten Aufgaben höher zu entwickeln, aber auch dem scheinbar Unbedeutenden, Zufälligen ein ewig giltiges Gepräge der Schönheit, des innern Seelenadels zu verleihen. Als er starb, schien seinen Zeitgenossen Rom verödet, die Malerei verwaist. Um seinen Katafalk, wo sein noch unvollendetes letztes Werk, die Transfiguration, als höchstes Ehrendenkmal aufgestellt war, vereinten sich alle Klassen, Alter und Geschlechter, um durch ihre gemeinsame Trauer ebensowohl dem grossen Künstler, wie dem hohen Menschen den Tribut der Verehrung zu zollen.

Der rafaelische Styl wurde bald Gemeingut der römischen Künstler; und da der Meister wegen der Menge der Aufgaben sowohl für seine Fresken, wie für manche Tafelbilder der Beihilfe bedurfte, so schlossen sich die meisten damaligen Maler in Rom, einheimische wie fremde, ihm an[2]). So lange er selbst lebte, gab sein Geist ihnen die Inspiration zu ihren Werken, und seine maassvolle Schönheit breitet sich wie ein goldner Nachklang seiner eigenen Schöpfungen darüber aus. Nach seinem Tode aber verfielen die bedeutenderen, kräftigeren unter ihnen bald einer gewissen Maasslosigkeit, während die minder begabten seinen Styl zu einer seelenlosen, unerfreulichen Manier herabzogen und selbst in der Farbe keine Weichheit, Ruhe und Harmonie mehr zu erreichen wussten. Zu den ersteren gehört *Giulio Romano*[3]), eigentlich *Pippi*, einer der wenigen Künstler, die Rom selbst geboren hat (1492—1546). Er hatte als der talentvollste Schüler Rafael's den meisten Theil an der Ausführung der grösseren Arbeiten des Meisters; wie denn die Constantinschlacht, wenn auch etwas härter und derber, aber doch sehr tüchtig von ihm gemalt wurde. Zu seinen selbständigen Arbeiten dieser römischen Epoche gehören die mythologischen Fresken in Villa Lante und Villa Madama; ferner einige würdige Altarbilder, wie das bedeutende Gemälde der thronenden Madonna in S. Maria dell' Anima, eine kleinere Madonna in der Sakristei von S. Peter zu Rom, eine überaus lebendige Madonna, die das Christuskind zu waschen im Begriffe steht, in der Galerie zu Dresden, und die Marter des Stephanus in San Stefano zu Genua. Vier Jahre nach Rafael's Tode wurde Giulio von Francesco Gonzaga nach Mantua berufen und mit bedeutenden Arbeiten betraut. In diesen überlässt er sich aber bisweilen einem roheren Sinne, der ihn zu gewaltsamen Bewegungen, übertriebenen Formen und einer derben, selbst gemeinen Auffassung verleitete. Noch gemässigt zeigt er sich in den Fresken des herzoglichen Palastes, welche Geschichten der Diana und Scenen aus dem trojanischen Kriege (Fig. 571) darstellen; dagegen überschreitet er in den umfangreichen Fresken des Palazzo del Te, besonders im Sturz der Giganten und der Geschichte der Psyche mehr und mehr alles edlere Maass. Nicht ohne Kraft und Fülle der Erfindung, trägt er durch diese Zügellosigkeit am meisten zur Entweihung der Kunst bei. Dagegen gehören die farbigen Entwürfe zu diesen Werken, welche man in der Villa Albani zu Rom sieht, zum Vollendetsten und Herrlichsten ihrer Art. — Als Nachfolger seiner Weise ist *Francesco Primaticcio* (1504—1570) zu nennen, der für Franz I. die Ausschmückung des Schlosses zu Fontainebleau leitete.

1) Dieser alte Irrthum jüngst von *H. Grimm* wieder aufgetischt in seinem Leben Rafaels! — 2) Denkm. der Kunst Taf. 79 A. — 3) *C. d'Arco,* vita ed opere di G. Romano. 1838. Fol. — *Ders.,* delle arti e degli artifici di Mantova. 1857.

Minder bedeutend sind *Francesco Penni* (1488—1528), genannt il Fattore, der bei der Ausführung rafaelischer Werke stark betheiligt war, selbst aber kaum Bemerkenswerthes geschaffen hat; *Andrea Sabbatini* († 1545), aus Salerno, ein anziehender Künstler, von dem man manche Bilder in den Kirchen und dem Museum zu Neapel findet; *Polidoro da Caravaggio* († 1543), eigentlich *Caldara,* der die Aussenwände vieler römischen Paläste mit tüchtigen Fresken grau in grau bemalte, und *Perino del Vaga* (1500—1547), eigentlich *Buonaccorsi,* aus Florenz, der den Styl Rafael's nach Genua verpflanzte, wo er den Palast des Andrea Doria mit Fresken schmückte. Durch ihn erhielt *Luca Cambiaso,* der in Genua malte, seine Anregung, ein Künstler von grosser Wahrheit und Tüchtigkeit der Empfindung inmitten einer schon ganz in Manierismus versunkenen Zeit.



Fig. 571. Entführung der Helena. Giulio Romano. Mantua.

Auch aus anderen Schulen gingen manche Künstler zu Rafael über. So vor Allem ein sehr begabter Schüler Francia's, *Bartolommeo Ramenghi,* genannt *Bagnacavallo* (1484—1542), von dem ein grossartiges Altarbild, die auf Wolken thronende Maria mit Heiligen, im Museum zu Dresden. Dann besonders einige Ferraresen, unter denen der fruchtbare *Benvenuto Garofalo* (1481—1559), eigentlich *Tisio,* durch viele Bilder in den Galerien Italiens und des Auslandes vertreten ist, und der begabte *Dosso Dossi* (c. 1479—1542) durch ein prächtiges Colorit und einen phantastisch poetischen Reiz anziehend hervortritt. Besonders in der öffentlichen Galerie des Ateneo zu Ferrara, sowie in der Galerie zu Modena lernt man diese beiden farbenprächtigen Meister durch eine ganze Reihe grosser Altarbilder kennen und schätzen. Garofalo ist neben seinen Altartafeln aber auch Meister in Andachtsbildern des kleinsten Maassstabes, die er sinnig und liebevoll durchzuführen weiss. Die Galerie Borghese in Rom ist namentlich reich an anziehenden derartigen Werken des trefflichen Künstlers.

C. Correggio und seine Schule.

Im entschiedenen Gegensatz mit allen bisherigen Erscheinungen der Kunst, und doch in der Malerei einer der vorzüglichsten, ja, ein kühner Eroberer neuer Reiche, erscheint *Antonio Allegri da Correggio* (1494—1534)[1]. Er ging aus der

[1]) Denkm. d. Kunst Taf. 75 (V.-A. Taf. 43). — *Julius Meyer,* Correggio. Leipzig 1871.

oberitalienischen Schule hervor, wurde wahrscheinlich durch einen lombardischen Künstler *Francesco Bianchi Ferrari* (Bild in der Gal. zu Modena) und durch Einwirkungen der Schule Mantegna's gebildet und erhielt dann durch Lionardo bedeutende Anregungen. Was bei jenem grossen Meister noch im Keim und in strenger Schranke als süsse Anmuth hervortrat und in einem zarten Schmelz der Farben seinen Ausdruck fand, das erhielt durch Correggio seine consequente, aber auch rücksichtslose Ausbildung. Schon als jugendlicher Künstler muss er ein ungemein reizbares Gefühl besessen haben, denn er gehört zu den frühreifsten Talenten, welche die Kunstgeschichte kennt. Mit dieser gesteigerten Fähigkeit des Empfindens, mit dieser nervösen Erregbarkeit begabt, geht er in seinen Werken darauf aus, gerade diese Seite des inneren Lebens zur Geltung zu bringen. Er taucht seine Gestalten in ein Meer von Jubel und Entzücken, erfüllt sie mit berauschender Lust und Wonne und giebt selbst der Schmerzensempfindung einen halb süssen, halb wehmüthigen Ausdruck. Was Hoheit, Ernst und Adel der Formen, was gemessener architektonischer Rhythmus, was fein abgewogene Linienführung ist, weiss er kaum. Er will nur Gestalten in lebhaftem Ausdruck des Affekts, voll innerer Erregung und in rastloser äusserer Bewegung darstellen, und um dies zu können, löst er alle strenge Tradition, überspringt sowohl die Gesetze religiöser Auffassung, wie künstlerischen Herkommens. Wer seine Gestalten sieht, begreift leicht, dass sie eine andere Heimath haben, als die der übrigen grossen Meister. Seine Madonnen und Magdalenen zeigen dieselbe mehr genrehafte Gesichtsbildung, denselben feuchten, verschwimmenden, zärtlich schmachtenden Blick, die kleine Nase und den überzierlichen, ewig lächelnden Mund, wie seine Danae, Leda oder Io. Er schildert gern die Wonne leidenschaftlicher Hingebung, aber der Ausdruck ist derselbe, ob er himmlische oder irdische Liebe malt. Wie hinreissend er aber die Zauber der letzteren auch zu schildern weiss, wie er die weichen, schwellenden Glieder vom Rausch des Entzückens durchbeben lässt, immer bleibt — mit seltenen Ausnahmen — die Stimmung rein, lauter und wahr, und deshalb würdigt er in seinem Sinn auch seine Heiligengestalten nicht herab, wenn er sie zu Trägern derselben Empfindungen stempelt. Er versetzt alle in den Zustand paradiesischer Unschuld zurück, und darin liegt das Recht seiner Darstellung.

Sein eigentliches Ausdrucksmittel aber ist das Licht, wie es in sanfter Mischung mit der Dämmerung, durchwebt mit zarten Reflexen und durchsichtigen Schatten, als Helldunkel die Gestalten umspielt und wie ein elektrisches Fluidum die Lüfte wie mit dem Wehen süsser Empfindungen durchhaucht. In der Durchführung dieses Helldunkels mit seinen leisesten Abstufungen und Nüancen ist Correggio einer der ersten Meister der Malerei. Er hat dies neue Medium, durch welches die Körper halb verhüllt, halb entschleiert nur um so reizender, verführerischer erscheinen, entdeckt und zu wunderbarer Vollendung gesteigert. Für ihn ist es das eigentliche Mittel, durch welches seine Kunst wirkt. Ihm opfert er höheren Styl, edlere Zeichnung, würdigere Anordnung; ihm zu Liebe verliert er sich selbst zu fehlerhafter Formgebung, zu einer ins Allgemeine abgeflachten, selbst ins Kokette entartenden Charakteristik und zu einer Compositionsweise, in der die Farbenwirkung das Bestimmende ist, jede ideale Bedingung völlig zurückgedrängt und deshalb eine unbegrenzte Anwendung aller erdenklichen Verkürzungen gemacht wird.

Sein frühest datirtes Werk, aus dem zwanzigsten Lebensjahre des Künstlers stammend (1514), ist das grosse Altarblatt der thronenden Madonna mit den Heiligen Franciscus und Antonius, Johannes dem Täufer und Katharina, im Museum zu Dresden (Fig. 572). Es verräth noch einige Befangenheit, dabei im Ausdruck und der Charakteristik Anklänge an Lionardo, im Colorit schon eine weiche, verschmolzene Durchführung. Ebenfalls der früheren Zeit gehört das liebenswürdige Bild der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten an, das die Tribuna der Uffizien bewahrt, ein anmuthiges Idyll, schon vollendeter in der Behandlung der Farbe, und noch ohne alle spätere Manier im Ausdruck. Auch

die ebendort befindliche Madonna, welche das vor ihr liegende Kind anbetet, zählt zu seinen anmuthigsten und am reinsten empfundenen Werken von herrlichem Ton im Helldunkel, die Madonna zwar ohne idealere Auffassung, aber ganz holdselige Mutterliebe.

Mit dem Jahr 1518 beginnt für Correggio ein Wendepunkt, der ihn auf die vollendete Höhe seiner Kunst zu führen bestimmt war. Er wurde nach Parma berufen, um eine Anzahl höchst bedeutender und umfangreicher Fresken



Fig. 572. Thronende Madonna von Correggio. Dresden.

auszuführen. Zuerst galt es die Ausschmückung eines Saales in dem Nonnenkloster S. Paolo[1]). Von dem durchaus weltlichen, glanzvollen Leben in den damaligen geistlichen Stiftungen legt der Gegenstand dieser Darstellungen ein sprechendes Zeugniss ab. Es sind Scenen der antiken Mythologie, Geschichten der Diana und andere kleinere Bilder, die er hier ausführte, und in denen er den heitersten Reiz, die holdseligste Grazie seines Styles entfaltete. Besonders anmuthig ist das Gewölbe als Weinlaube gemalt, durch deren ovale Oeffnungen

1) Denkm. der Kunst Taf. 75 (V.-A. Taf. 43) Fig. 8—10.

schalkhafte Genien voll köstlicher Naivetät hereinschauen. Zwei Jahre später erhielt Correggio den ungleich bedeutenderen Auftrag, zuerst die Altarapsis, dann die Kuppelwölbung von S. Giovanni auszumalen[1]). Von den Fresken der ersteren ist nur wenig erhalten, da dieselbe später abgerissen wurde; dagegen sind die Gemälde der Kuppel noch unverletzt vorhanden. In der Mitte sieht man Christus in der Glorie schweben, unter ihm die Gestalten der Apostel auf Wolken sitzen, ihm anbetungsvoll nachschauend, noch weiter unten auf den Zwickeln die vier Evangelisten sammt den vier Kirchenvätern, ebenfalls auf Wolken (Fig. 573). Die Gestalten sind voll grossartiger Kraft, aber der Künstler hat jede Erinnerung



Fig. 573. Aus Correggio's Kuppelfresken in S. Giovanni zu Parma.

an einen architektonischen Hintergrund beseitigt und lässt uns in den scheinbar unbegrenzten Raum des Aethers blicken. Zugleich unterwirft er seine Gestalten allen Consequenzen, welche aus einer solchen Wirkung sich ergeben, verkürzt sie also für einen bestimmten Augenpunkt, wodurch dann freilich jede edlere Entfaltung des Körpers, jeder höhere Ausdruck verloren geht. Schon Mantegna hatte in Mantua diese Anwendung von der Perspektive gemacht, aber nur in einem kleinen Raume und bei Gegenständen eines schalkhaft heitren Genres. Dann war Melozzo da Forli mit seinen Gemälden in SS. Apostoli zu Rom zum ersten Mal bei ernster religiöser Darstellung auf dies Prinzip eingegangen. Correggio aber kannte darin keine Grenzen, und indem er zuerst einen hohen Kuppelraum so behandelte, kam er zu einer Verkürzung der Gestalten, welche die oberen, edleren Theile auf Kosten der unteren preisgiebt. Ganz maasslos überliess er sich dieser kecken Lust an einer durchaus neuen Art der Darstellung

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 75 (V.-A. Taf. 43) Fig. 4.

in den von 1526—1530 ausgeführten Kuppelfresken des Domes von Parma, welche die Himmelfahrt Mariä schildern[1]). Auch hier sind wieder auf den Zwickeln grosse Heiligengestalten, und zwar die Schutzheiligen der Stadt, begleitet von Engeln und Genien. Ueber ihnen zwischen den Fenstern der Kuppel stehen die Apostel und schauen in staunendem Entzücken aufwärts nach der Madonna, die von einer Schaar jubelnder Engel emporgetragen wird. Ihr stürzt sich, in einer himmlischen Glorie schwebend, in gewaltsamer Bewegung Christus entgegen, sie aufzunehmen. Das unabsehbare Gewoge von Gestalten in allen denkbaren Verkürzungen ist wie ein fluthendes Meer von Jubel und Seligkeit;



Fig. 574. Madonna della Scodella. Correggio. Museum zu Parma.

aber man sieht fast nichts von den Figuren als die Beine und die unteren Partien; der Oberleib und das Gesicht sind so stark verkürzt, dass nicht mit Unrecht schon damals der beissende Witz entstand, Correggio habe ein Froschragout gemalt. Gleichwohl war der Erfolg seiner Neuerung bei den bewundernden Zeitgenossen ein ungeheurer, und diese an solchem Ort und für solche Gegenstände denn doch tief unwürdige Darstellungsweise blieb fortan durch zwei Jahrhunderte die herrschende.

Ausserdem stammen viele vorzügliche Staffeleibilder aus dieser Epoche der vollendeten Meisterschaft. Zunächst mehrere Werke im Museum zu Parma, darunter die „Madonna della Scodella“, eine weitere Ausbildung jenes früheren Bildes der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (Fig. 574). Das Gemälde des heiligen Hieronymus[2]), oder vielmehr die thronende Madonna mit dem heil.

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 75 (V.-A. Taf. 43) Fig. 5.
[2]) Denkm. der Kunst Taf. 75 (V.-A. Taf. 43) Fig. 2.

Hieronymus, einem schönen Engel und der Magdalena, ist so erfüllt von zauberhafter Klarheit des Lichts, dass man es auch als den „Tag“ zu bezeichnen pflegt. Von ergreifendem Ausdruck des Schmerzes ist ferner die Kreuzabnahme,



Fig. 575. Correggio's heilige Nacht. Dresden.

während dagegen die ebenfalls vorzüglich gemalte Marter der Heiligen Placidus und Flavia als eins der frühesten Henkerbilder der neueren Zeit einen widerwärtigen Eindruck macht. Als eine der edelsten und grossartigsten Conceptionen Correggio's ist noch das Freskobild einer Madonna mit dem Kinde zu nennen. Voll naiver Anmuth stellte er sodann mehrmals die Vermählung des

Christuskindes mit der heiligen Katharina dar, wobei er den Gegenstand durchaus als liebenswürdiges Kinderspiel auffasst. Im Louvre zu Paris ist die vorzüglichste dieser Darstellungen; eine etwas veränderte findet sich im Museum zu Neapel, woselbst zugleich eine als „Zingarella" bezeichnete Ruhe auf der Flucht nach Aegypten vorhanden[1]). Die Madonna, voll Innigkeit mütterlicher Empfindung, ist mit einem turbanartigen Kopfputz bedeckt, in den Lüften schweben holdselige Engel.

Mehrere sehr bedeutende Werke besitzt sodann die Galerie zu Dresden. So ein kleines, neuerdings ihm wohl mit Recht abgesprochenes und daher aus der Reihe seiner ächten Werke zu streichendes, überaus zart ausgeführtes Bildchen der heil. Magdalena, worin freilich Nichts vom Ausdruck einer reuevollen Sünderin sich findet, sondern nur ein schönes Weib, das, umspielt vom träumerischen Halblicht des Waldes, auf üppigem Rasen hingegossen, in einem Buche liest. Sodann einige grössere Altarbilder, welche die thronende Madonna, umgeben von Heiligen, darstellen und die ganze Vollkommenheit, aber auch die Schwächen des Meisters verrathen. Denn der Ausdruck der Maria streift hier an's Geflissentliche, Buhlerische, und die Heiligen blicken nach ihr mit einer Inbrunst, die kaum mehr in ein religiöses Bild gehört. Dieser Art ist der „heilige Sebastian" und mehr noch „der heil. Georg", wobei die genannten Heiligen durch eine kokett zur Schau getragene, etwas weichliche Körperschönheit den Eindruck noch mehr profaniren. Eins der berühmtesten Bilder ist sodann in derselben Galerie „die heilige Nacht", die Geburt des Christuskindes, das durch die herbeigeeilten Hirten und schöne Engel in den Lüften verehrt wird (Fig. 575). Das Licht strömt dabei von dem Kinde aus und umfliesst mit wunderbarem Reiz die glückselige Mutter, die sich über das Neugeborene beugt, und blendet die Gestalten der Hirten und Hirtinnen, deren Züge ein naives Erstaunen verrathen. Als Werke derselben Gattung sind noch zu nennen ein grossartiges Ecce-Homo, noch aus etwas früherer strengerer Zeit stammend, jetzt in der Nationalgalerie zu London, woselbst auch ein reizendes kleines Bild der heil. Familie.

Endlich ist noch eine Reihe von Bildern vorhanden, in denen Correggio Scenen aus der antiken Mythologie behandelt hat. In diesen Werken steht seine Richtung mehr als in jenen religiösen Gemälden in Harmonie mit dem geschilderten Gegenstande. Was dort von der Heiligkeit des Vorganges ablenkte und ein bedenkliches Element beimischte, der lusterfüllte Ausdruck der Köpfe, das verführerische Hervorheben körperlicher Reize, das stimmt hier vollkommen mit dem Inhalt und lässt den Meister einige der glücklichsten Inspirationen zu vollendeter Anmuth entfalten. Dahin gehört das liebenswürdige Bild der Erziehung Amors durch Venus und Merkur in der National-Galerie zu London, dahin der vom Adler durch die Luft entführte Ganymed, im Belvedere zu Wien, vor Allem aber mehrere Bilder, in denen Correggio das höchste Entzücken der Liebe zu malen gewagt hat, ohne doch unedel und niedrig zu werden. Die beiden berühmtesten Werke befinden sich im Museum zu Berlin und im Belvedere zu Wien. Die Leda mit dem Schwan (Berlin) in reizender Waldlandschaft, begleitet von ihren badenden Gespielinnen, ist ohne Zweifel das bezauberndste und unschuldigste dieser Bilder[2]). Den höchsten Ausdruck der Liebeslust erreicht die von Jupiter in einer Wolke umarmte Io, ein Werk von dämonischer Macht und wunderbarer malerischer Vollendung (im Belvedere zu Wien das vorzüglichste Exemplar, das zu Berlin geringer). Dagegen schreitet das übrigens bewundernswürdige Bild im Louvre zu Paris, Jupiter und Antiope, schon ins Ueppige aus, und die Danae im Palast Borghese zu Rom, so köstlich sie auch gemalt ist, zeigt in Ausdruck und Stellung einen Zug ins Gemeine, während der den goldenen Regen auffassende Amor höchst anmuthig, und zwei mit Wetzen eines goldenen Pfeiles beschäftigte Kindergenien von hinreissender Naivetät sind. — Endlich besitzt die

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 75 (V.-A. Taf. 43) Fig. 3. — [2]) Denkm. der Kunst Taf. 75 (V.-A. Taf. 43) Fig. 6.

Galerie zu Dresden ein männliches Portrait, das den Arzt des Malers vorstellen soll, jetzt aber nicht ohne Grund dem Meister abgesprochen wird. Ebenso wenig darf ein übrigens meisterliches männliches Portrait im Belvedere zu Wien als echtes Werk Correggio's bezeichnet werden, da es vielmehr dem Lorenzo Lotto anzugehören scheint[1]).

Die Schüler Correggio's verfielen ohne Ausnahme dem ärgsten Manierismus, suchten in Lichteffekten, süsslich-koketten Geberden und gezierten Formen ihn zu überbieten oder gingen, nicht minder äusserlich, zur Nachahmung rafaelischer Weise über. Selbst der begabteste unter ihnen, *Francesco Mazzuola,* genannt *il Parmigianino* (1503—1540), ist in seinen religiösen Bildern und Fresken nicht zu geniessen und nur als Portraitmaler, wo er sich der Natur anzuschliessen hatte, vorzüglich. Etwas später nahm dann *Federigo Baroccio* von Urbino (1528 bis 1602) den Styl Correggio's wieder auf und verallgemeinerte ihn zu einem manierirten Allerweltstypus, der in der späteren Zeit als der eigentliche Ausdruck dessen galt, was man „Grazie" nannte. Manchmal klingt jedoch in den Werken dieses Künstlers noch ein Zug jener liebenswürdigen Naivetät an, die mit der goldenen Zeit gar zu bald aus der Malerei verschwand.

F. Die Venezianer[2]).

Unberührter als alle übrigen Schulen Italiens bleibt die Schule von Venedig von dem gemeinsamen regen Wechselverkehr, der unter den andern herrschte, und begünstigt von den besonderen localen Bedingungen ihrer Stadt führen ihre Meister jetzt das zur Vollendung, was in der vorigen Epoche als neues Prinzip der Darstellung bei ihnen gefunden worden war. Wir sahen schon Giovanni Bellini die Farbe als dies neue Element hervorheben und in einem langen thätigen Leben durch unablässiges Studium zu einer fast unübertrefflichen Kraft, Wärme und Klarheit durchbilden. Auf dieser Grundlage schreitet die venezianische Malerei weiter vor; unbeirrt von anderen Richtungen sucht sie das Schöne auf ihren eigenen Wegen und findet es in der Verklärung der einfachen Wirklichkeit, in dem Glanz und der Lust des Daseins, das damals gerade in der stolzen, reichen, meerbeherrschenden Lagunenstadt den Ausdruck höchster festlicher Pracht gewann. Den Abglanz dieser schimmernden Herrlichkeit geben die Meisterwerke der Malerei, aber sie haben ihn zu ewiger Schönheit, zu idealer Hoheit gesteigert. Nicht durch eine besondere, streng durchgebildete Formenbehandlung, nicht durch einen tiefen, gedankenvollen Inhalt, auch nicht durch ein gewaltig erregtes inneres Leben, sondern einfach durch die Macht eines aller Noth und Beschränkung entrückten, schönheiterfüllten Daseins, das seines ruhigen Zustandes mit der Glückseligkeit olympischer Götter froh wird. Es ist eine vornehme, aber mehr weltliche Hoheit in all diesen herrlichen Gestalten, mögen sie auch als Madonnen und christliche Heilige sich darstellen. Sie treten nicht mit dem Zuschauer in lebendigen Rapport, wie bei Correggio; vielmehr genügen sie in ruhiger Anmuth sich selbst wie die antiken Götter. Die Kämpfe und Schmerzen der Welt, kräftiges Handeln und leidenschaftliches Empfinden liegen ihnen fern, denn sie sind nur zu schönem Genuss geschaffen.

Deshalb ist das Zustandsbild die eigentliche Kraft der Venezianer, und die einfachsten Motive reichen hin, dasselbe anziehend zu machen. Vor Allem aber ist eine Schönheit des Colorits durch ihre Bilder ergossen, die ganz ihr Eigenthum bleibt. Sie erforschen Geheimnisse der Farbenwirkungen, einen Schmelz der Carnation, einen Reiz der Uebergänge und der Gegensätze, die nirgend wieder so vollendet

[1]) Zeitschrift für bildende Kunst VIII. 7. Heft mit Abbild.
[2]) Denkm. der Kunst Taf. 80 (V.-A. Taf. 47).

ergründet worden sind. Dabei aber ist dieses blühende, warme, leuchtende Colorit nicht wie bei Correggio der Ausdruck eines nervös erregten Empfindungslebens, sondern die Ausstrahlung einer innerlichen Harmonie, einer natürlichen Gesundheit

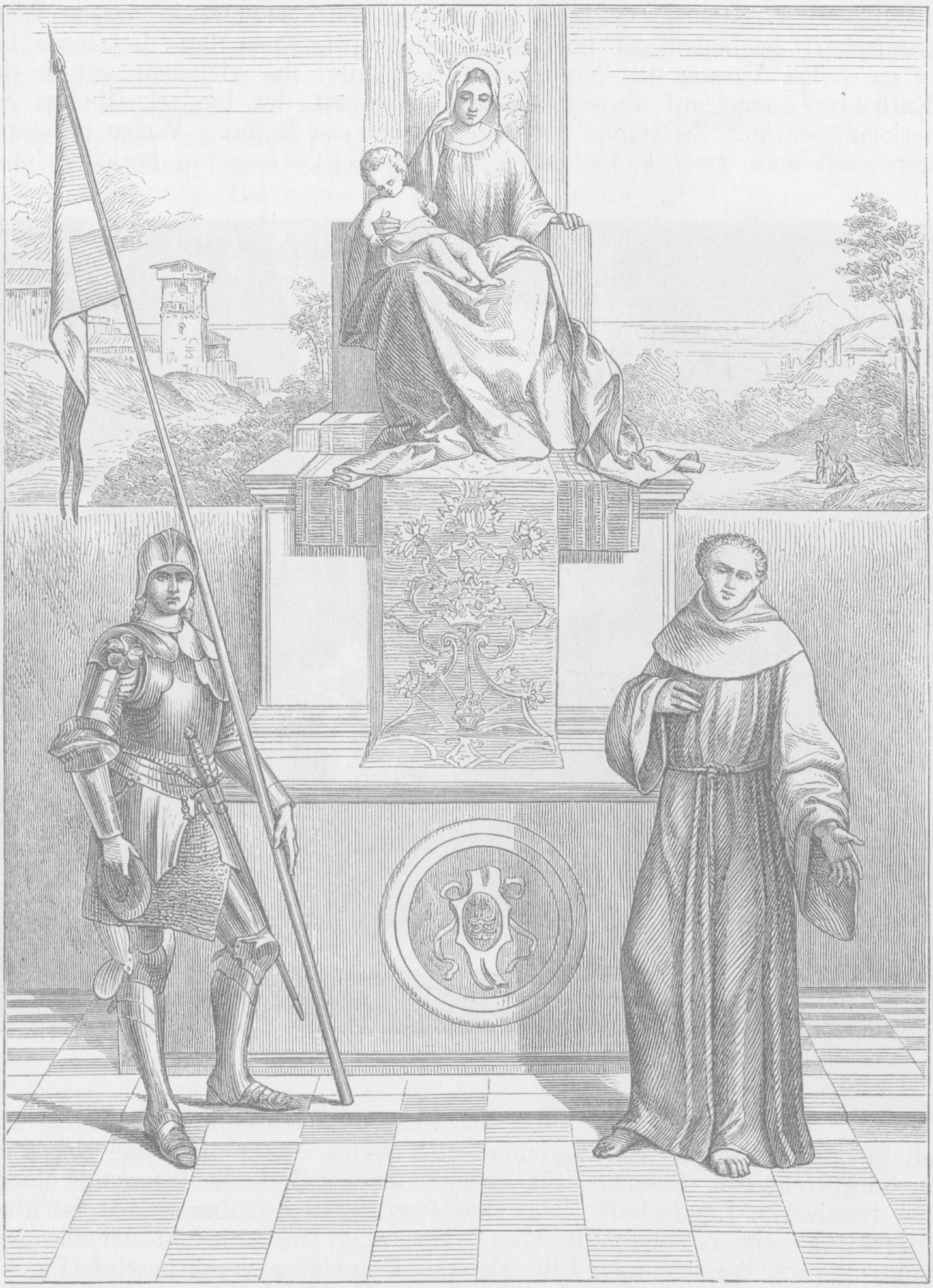


Fig. 576. Altartafel Giorgione's zu Castelfranco.

des Geistes und des Körpers, die sich als vollendete sinnliche Schönheit voll Adel und Reinheit offenbart.

Den ersten Schritt zur völligen Befreiung der venezianischen Kunst thut *Giorgione*, eigentlich *Giorgio Barbarelli* aus Castelfranco (c. 1478 bis 1511), den

nur die Kürze seines Lebens verhinderte, als ebenbürtiger Nebenbuhler seines grossen Mitschülers Tizian sich zu bewähren. Von seinem Meister Giovanni Bellini nahm er die tiefe leuchtende Gluth der Farbe und die bedeutende Kraft der Charakteristik auf, nicht ohne beides zu einem fast dämonisch wirkenden herben Feuer zu steigern. Sodann ist er der erste Meister, in dessen Werken die Landschaft in bedeutend poetischem Sinn aufgefasst ist. Letzteres bleibt fortan ein hoher Vorzug der venezianischen Schule, die vielleicht gerade durch das Entbehren zuerst auf die selbständige Schönheit der landschaftlichen Natur aufmerksam wurde. Zu seinen frühesten, noch an Bellini's Weise erinnernden Werken zählt man zwei kleine Bilder in den Uffizien, in welchen er das



Fig. 577. Die Astrologen von Giorgione. Wien.

Urtheil Salomon's, sowie eine legendarische Scene, die Feuerprobe des kleinen Moses, dargestellt hat. Ebendort ein anderes kleines Bild, die thronende Madonna in einer poetischen Landschaft. Das Hauptwerk seiner früheren Zeit ist aber in der Pfarrkirche seiner Vaterstadt Castelfranco ein Altarbild der thronenden Madonna, die von den Heiligen Liberale und Franciscus verehrt wird (Fig. 576), ein Werk, in welchem die einfach edle Anordnung durch den sinnigen Ausdruck, den schlichten Adel der Gestalten und die wunderbare Poesie der Farbenstimmung, die wie aus den Schleiern hereinbrechender Dämmerung die holde Gestalt der Madonna in mildem Licht tröstlich hervortreten lässt, verklärt wird. Dagegen muss das derbe Bild im Monte di Pietà zu Treviso, welches den todten Christus, am Rande des Grabes von trauernden Engeln unterstützt darstellt, dem Meister abgesprochen werden. Ein grossartiges, originell entworfenes, aber unvollendet gebliebenes Urtheil Salomons befindet sich in Kingston-Lacy bei Wimborne

in England. Denselben poetischen Geist bekundet Giorgione in der Auffassung mancher historischer Scenen, die unter seiner Hand den Charakter hochromantischer Novellen erhalten und oft durch das Geheimnissvolle der Darstellung noch besonders fesseln. So findet sich in der Galerie zu Dresden die Begegnung des Jacob und der Rahel, wo durch den überwiegend landschaftlichen Charakter ein Zug patriarchalischer Innigkeit gegeben ist; ein Bild, das übrigens jetzt dem Meister abgesprochen wird. Dagegen hat Morelli ihm neuerdings die herrliche Venus derselben Galerie zugetheilt, welche man dort als Kopie nach Tizian bezeichnet. Die „drei Astrologen" im Belvedere zu Wien erhalten durch die poetische Landschaft eine geheimnissvolle Stimmung (Fig. 577). Dasselbe gilt von der sogenannten „Familie Giorgione's", ehemals in der Galerie Manfrin, jetzt im Pal. Giovanelli zu Venedig. Selbst in seinen Portraits, die sich durch hohe Auffassung und eine feurige Energie des Colorits auszeichnen, folgt er gern diesem poetischen Hange und erhebt das einfache Bildniss dadurch zu einem charaktervollen und anziehenden Genrebild. So in dem prächtigen Gemälde der Galerie Pitti zu Florenz, welches den Namen des „Concerts" führt. Es stellt einen Geistlichen am Klavier vor, neben ihm einen anderen mit dem Cello, auf der andern Seite einen Jüngling mit stattlichem Federhut. Die Auffassung der Gestalten ist so voll bedeutsam historischen Lebens, dass eine Wiederholung des Bildes im Pal. Doria zu Rom naiv genug als Portraits Luthers, Melanchthons und der Katharina von Bora bezeichnet wird. Ein andres, farbenglühendes Bild, das uns wie eine Novelle anmuthet, ist das prächtige Concert im Louvre, wieder durch eine hochpoetische Landschaft fesselnd.



Fig. 578. S. Barbara von Palma Vecchio.

Da von dem einzigen bedeutenden Schüler Giorgione's, Sebastian del Piombo, schon früher die Rede war, so schliessen wir hier einen Künstler an, der in selbständiger Weise die Richtung jenes Meisters fortführt, obwohl er anfangs ebenfalls dem Giovanni Bellini folgte:[1]) *Jacopo Palma Vecchio*, d. h. der ältere (c. 1480—1528). Ohne jene herbe Kraft Giorgione's, giebt Jacopo seinen Bildern eine milde, sinnige, liebenswürdige Stimmung, die sich durch ein entsprechend weiches, warmes Colorit ausdrückt. Sein herrlichstes Werk ist in S. Maria Formosa zu Venedig ein Altarbild von sieben Theilen, in der Mitte die heilige Barbara (Fig. 578), grossartig in fast heroischer Bewegung, in leuchtender Kraft der Farbe, daneben andere, kleinere Heilige und oben Maria mit dem Leichnam Christi. Edle Lebensfülle athmet ein trefflich durchgeführtes, aber leider stark verputztes Gemälde im Museum zu Dresden, welches drei junge Mädchen, angeblich die Töchter des Meisters, darstellt, prächtige Typen der üppigen, dabei

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 80 (V.-A. Taf. 47) Fig. 8 u. 9.

noblen, goldlockigen venezianischen Schönheit. Eine Reihe vorzüglicher Bilder besitzt das Belvedere zu Wien, zum Theil durch schonungslose „Restauration" zu Grunde gerichtet. Dagegen ist eins der zaubervollsten Werke dieses Meisters die fälschlich dem Tizian zugeschriebene „bella di Tiziano" in der Galerie Sciarra zu Rom. Unter den Bildern im Belvedere sieht man namentlich ein treffliches Beispiel jener besonders durch Palma mit Vorliebe behandelten h. Familien, welche in hochpoetischer Landschaft ein friedliches Beisammensein glücklicher Menschen schildern, die sich um die schöne Mutter mit dem anmuthigen Kinde gruppiren: Werke, welche, ohne gerade tiefere Saiten der Empfindung anzuschlagen, durch idyllischen Zauber fesseln (Fig. 579).

Ebenfalls aus der Schule Giovanni Bellini's geht sodann der Hauptmeister



Fig. 579. Heilige Familie, von Palma Vecchio. Wien.

Venedigs, der herrliche *Tiziano Vecellio* hervor, der um 1477 zu Cadore in den friaulischen Alpen geboren wurde und 1576 zu Venedig von der Pest hingerafft wurde[1]). Er geht von der strengen, noch alterthümlichen Behandlungsweise seines Meisters aus, empfängt manche neue Impulse durch seinen genialen Mitschüler Giorgione, fasst sodann aber das ganze Können der venezianischen Schule zu unvergleichlicher Kraft und Tiefe zusammen und erhebt es zu vollendeter Freiheit. Seine Werke vor Allen athmen jene Hoheit und Lebensfülle, jene lautere Schönheit, die irgend durch wahrhaft grosse Auffassung der Wirklichkeit zu erreichen ist. Zugleich aber ist sein Genius ein allumfassender, und obwohl die Schilderung ruhig schöner Existenz seinem eigentlichen Wesen am tiefsten entsprach, giebt es kein Gebiet der Darstellung, auf welchem er nicht Meisterhaftes geleistet hätte. In seinem langen Leben hält er mit unverwüstlicher Frische, mit unbeirrter Treue an dem Prinzip fest, das von Anfang an seine Darstellung leitet,

[1]) Vgl. *Crowe* u. *Cavalcaselle,* Tizian's Leben und Werke, deutsch von Dr. *M. Jordan.* Leipzig 1877. 2 Bde. 8.

und durch dieses glänzende Beispiel weist er seinen Schülern und Zeitgenossen den Weg, auf dem beharrend sie noch immer neue Schätze an's Licht förderten, während alle andern Schulen Italiens längst ihren Lebensinhalt eingebüsst hatten und in freudlose Manier versunken waren.

Eins der frühesten Werke des Meisters ist der berühmte Christus mit dem Zinsgroschen in Dresden[1]). Die Behandlung erscheint noch zart und zierlich,



Fig. 580. Petrus Martyr. Von Tizian.

in dem reichen Bart- und Haupthaar mit liebevoller Hand detaillirend, aber die Farbe ist schon von höchster Gluth und Kraft, dabei der Ausdruck Christi von wunderbarer Tiefe und Gelassenheit, wie er mit durchdringendem Blick den in seiner verschmitzten Frechheit bedeutsam charakterisirten Pharisäer abweist. In seinen späteren Werken malt Tizian mit breitem, kühnem Pinsel, in grossartig freien Formen und mit klaren, ungebrochenen Farben, die durch den wunderbaren Glanz des goldigen Lichtes zu unübertrefflicher Harmonie verschmolzen sind.

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 80 (V.-A. Taf. 47) Fig. 2.

Wir heben zunächst einige Fresken hervor, die er mit seinen Schülern in Padua ausgeführt hat und die neben den durch Brand zerstörten Wandgemälden des Dogenpalastes schon als die einzigen derartigen Werke aus der venezianischen Schule Interesse erregen. Von seiner eigenen Hand sind in der Scuola del Santo drei Wunder des h. Antonius, nicht eigentlich als historische Compositionen bedeutsam, aber durch grossartig aufgefasste Gestalten in prächtiger poetischer Landschaft und ein gluthvolles, vollendetes Colorit höchst anziehend. Von ähnlicher Bedeutung in der Scuola del Carmine das Bild der Begegnung Joachims und der Anna.

Von den zahlreichen Oelbildern des Meisters können wir nur die bedeutendsten nennen. Unter seinen Darstellungen religiösen Inhalts steht die Grablegung Christi im Louvre zu Paris (eine Kopie im Pal. Manfrin zu Venedig) obenan[1]). Obwohl an grossartigem Bau und reiner Linienführung der rafaelischen Grablegung nachstehend, erreicht dies Werk doch durch das edle Maass, welches dem ergreifenden Ausdruck des Leidens so schön die körperliche Bewegung des Tragens unterzuordnen weiss, und durch den tiefen feierlichen Ton der Farbe eine wahrhaft seelenvolle Schönheit. Ein anderes Meisterwerk seiner kräftigsten Zeit ist die Himmelfahrt Mariä in der Akademie zu Venedig[2]). Von einer köstlichen Schaar jubelnder Engel umgeben, schwebt die grossartige Gestalt der Madonna in feierlicher Bewegung empor. Ein wunderbarer Strahl begeisterter Verklärung bricht aus ihrem göttlichen Antlitze, das die Herrlichkeit des Himmels schaut, denn über ihr erscheint mit ausgebreiteten Armen Gottvater in einer Engelglorie. Unten aber ergreift leidenschaftliche Sehnsucht die Apostel, die sie auf der Erde zurückgelassen hat, und die sich mit Macht der Verklärten nachgezogen fühlen. Das Alles ist mit grossartigen Zügen frei und kühn in überwältigender Farbenpracht hingestellt, und nur die etwas wirre und gar zu stürmische Gruppe der Apostel lässt eine Spur von Gewaltsamkeit hervortreten. Das höchste Maass leidenschaftlicher Erregung erreichte der Meister jedoch in der grossen Darstellung der Ermordung des Petrus Martyr, ehemals in S. Giovanni e Paolo (Fig. 580)[3]). Der Heilige liegt schon zu Boden gestürzt, hülflos den Arm gegen den Mörder ausstreckend, der eben zum tödtlichen Streiche ausholt. Die furchtbare Tragik des Bildes concentrirt sich aber in dem Begleiter, der voll jähen Entsetzens sich zur Flucht wendet. Die Darstellung hat hier kaum mehr etwas mit der religiösen Auffassung gemein, doch giebt der Meister in den lichtumstrahlten Engelgenien, die den Palmzweig schwingend durch die hohen Bäume niederrauschen, der Schreckensscene einen versöhnenden Abschluss. Von höchster Bedeutung ist hier die prächtige Landschaft. Sodann die fast gänzlich zerstörte Marter des h. Laurentius in der Jesuitenkirche, wo durch das nächtliche Dunkel das Abschreckende des Vorganges edel gemildert ist, und durch den herausbrechenden Mond und das Licht zweier Fackeln die wunderbarsten geisterhaften Reflexe hervorgerufen werden. Ferner die Dornenkrönung im Louvre, ehemals in S. M. delle Grazie zu Mailand, ein Hauptwerk dramatischen Pathos, das jedoch bei aller Grösse nicht ohne Gewaltsamkeit ist. Endlich im Belvedere zu Wien das „grosse Eccehomo" vom Jahr 1543, ein Capitalbild von grandioser Kraft und Kühnheit, wenngleich nicht frei von störenden Einzelheiten.

Lieber verweilt Tizian bei ruhigeren Andachtsbildern, deren er eine grosse Anzahl gemalt hat. Unter diesen sind zunächst jene einfacheren Darstellungen der Madonna herauszuheben, welche die h. Jungfrau mit dem Kinde in herzlichem Mutterglück schildern, wie es früher schon Bellini, dann auf freierer Stufe Palma gepflegt. Einzelne Heilige treten bisweilen hinzu und vervollständigen die liebenswürdige Familienscene. Zwei köstliche Bilder dieser Art aus der Frühzeit des Meisters, namentlich die sogen. Madonna mit den Kirschen,

[1]) Denkm. d. Kunst Taf. 80 (V.-A. Taf. 47) Fig. 4. — [2]) Ebenda Fig. 5. — [3]) 1867 durch einen unseligen Brand zu Grunde gegangen.

sieht man im Belvedere zu Wien. Andre in den Uffizien zu Florenz und sonst noch mehrfach in öffentlichen Sammlungen. Eins der köstlichsten dieser Bilder ist die „Vierge au lapin" im Louvre, durch edle Lebenswahrheit, freie Anmuth und wunderbar leuchtendes Colorit fesselnd (Fig. 581). In den grösseren Altarbildern erscheint die Madonna wie eine ächt mütterliche Frau voll Hoheit und Huld, in reifer, voller weiblicher Schönheit, nicht mehr im schüchtern befangenen Ausdruck der Jungfrau. Die übrigen Heiligen zeigen grossartig auf-

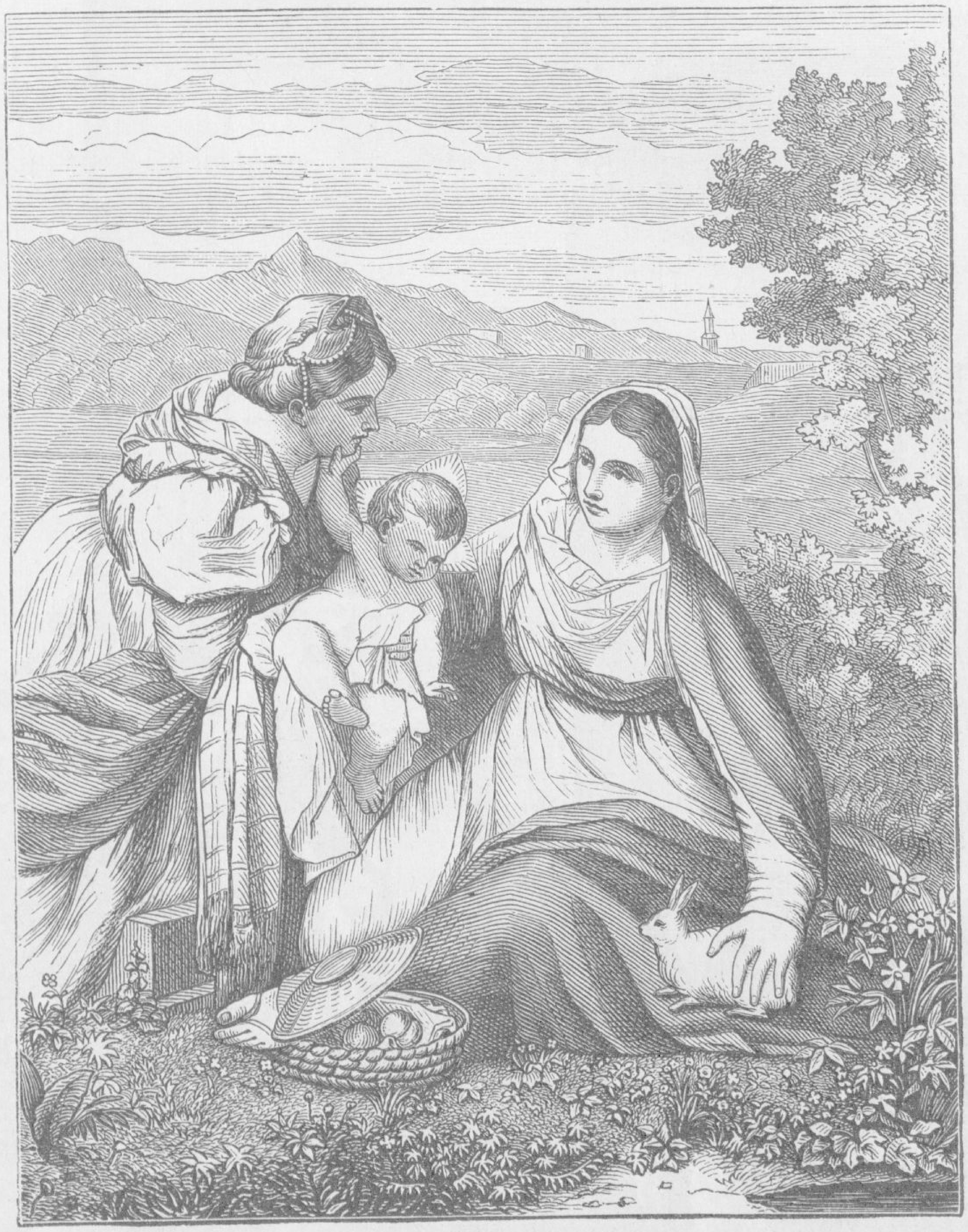


Fig. 581. Madonna mit dem Kaninchen, von Tizian. Louvre.

gefasste Charaktere; die in der Regel hinzugefügten Bildnisse der Donatoren reihen sich als würdige Gestalten voll Adel und Anmuth an. Eins der bedeutendsten Werke dieser Art ist in S. Maria de' Frari das grosse Altarbild der thronenden Madonna, umgeben von Heiligen und der Familie Pesaro (Fig. 582). Hier ist die edle, freie, lebensvolle Anordnung bewundernswerth, namentlich die kühne Neuerung, welche den früher in solchen Darstellungen allgemein herrschenden symmetrisch architektonischen Aufbau durchbricht und in eine rein malerische Anordnung auflöst, bei welcher die Madonna ganz auf die rechte Seite rückt und unter einer gigantischen Säulenhalle Platz nimmt, während die Verehrenden sich beiderseits gruppiren, und der h. Petrus gleichsam als Anwalt die Vermittlung

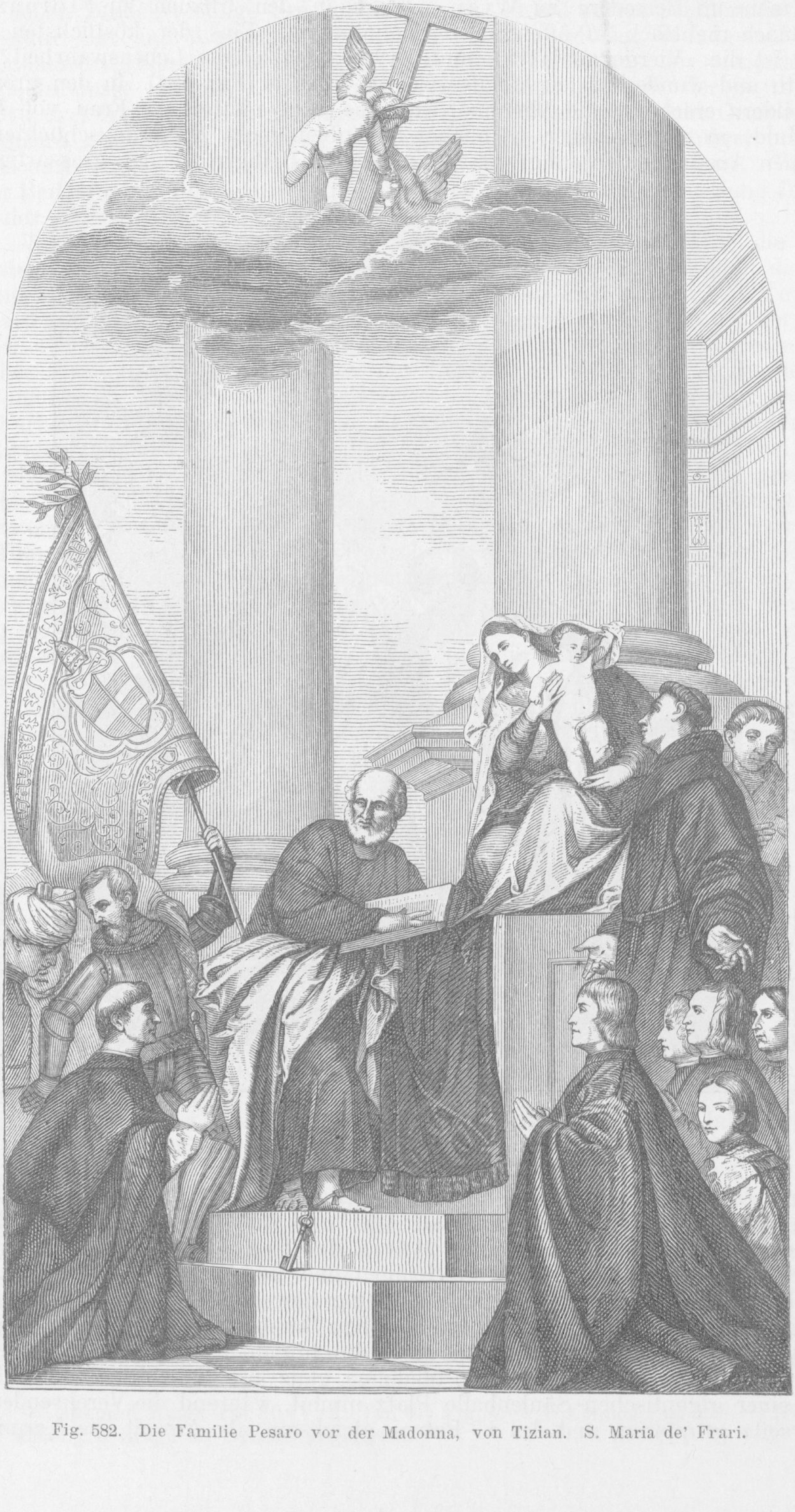


Fig. 582. Die Familie Pesaro vor der Madonna, von Tizian. S. Maria de' Frari.

der Hauptperson, des Türkenbesiegers Jacopo Pesaro mit der thronenden Himmelskönigin bewirkt. Manche andre von kleineren Dimensionen sind von liebenswürdiger Innigkeit und erhalten durch die freiere Anordnung, namentlich die Beseitigung des Thrones, einen besonders menschlich rührenden Charakter. So ein schönes Bild der Galerie zu Dresden, wo die Madonna huldvoll mit ihrem Kinde einer demüthig nahenden jungen Frau sich zuwendet, die von Petrus ihr empfohlen wird. Johannes hilft freundlich den Kleinen halten, der lebhaft auf die schüchtern Bittende zustrebt, und S. Hieronymus schliesst auf der andern Seite die Gruppe, die durch edle Charakteristik der Köpfe und reiche malerische Gegensätze sich auszeichnet. Eins seiner spätesten Andachtsbilder ist die Verkündigung in S. Salvatore zu Venedig; dennoch erreicht auch hier der Ausdruck eine grosse Innigkeit, und nur der etwas trübe, schwere Ton der Farbe und die minder bestimmte Bezeichnung der Formen verräth das hohe Greisenalter des Meisters. Ebenso sein letztes Bild, das er unvollendet zurückliess, die Kreuzabnahme, jetzt in der Sammlung der Akademie.

Dieselbe Freiheit, mit welcher Tizian aus dem Bereiche religiöser Stoffe



Fig. 583. Himmlische und irdische Liebe, von Tizian. Rom.

eine Fülle ächt menschlicher Motive zu entwickeln und in vollendeten Werken darzustellen wusste, leitete ihn auch bei der Auffassung von Scenen der antiken Mythologie. Der höchste Meister edel verklärter sinnlicher Schönheit musste wohl mit besondrer Vorliebe zu der heiteren Fabelwelt des griechischen Olymps seine Zuflucht nehmen, da er hier mehr als anderswo Gelegenheit fand, den vollen Zauber menschlicher Schönheit zu schildern. Tizian verfährt dabei meist unschuldiger und absichtsloser als Correggio, denn während die Gestalten dieses Meisters der glühenden Lust sich an den Beschauer wenden, sind die edlen, hoheitsvollen Weiber Tizians nur um ihrer selbst willen da, und es ist die reine Freude an der Schönheit, der sie ihr Dasein verdanken. Nur selten kommen Ausnahmen davon vor, wo die Schönheit sich mit einer gewissen Absichtlichkeit zur Schau stellt. Unter den Darstellungen dieser Gattung gehören drei im Jahre 1514 für den Herzog von Ferrara gemalte prächtige Bilder zu den frühesten. Das eine derselben, Bacchus und Ariadne, noch von einer strengen, gemessenen Schönheit, besitzt die National-Galerie zu London; die beiden andern befinden sich im Museum zu Madrid, wo auch ein Bacchanal voll hinreissend freier Lebenslust mit Recht als eins seiner trefflichsten Werke gilt. Sodann gehört eine mehrfach wiederholte grosse Darstellung der Entdeckung des Fehltritts der Kallisto hieher. Das für Philipp II. gemalte Exemplar ist noch im Museum zu Madrid[1]).

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 80 (V.-A. Taf. 47) Fig. 3.

Von ihren Nymphen umgeben, thront Diana in heiterer Landschaft an einem klaren Quell. Am andern Ufer sind eben andre Gefährtinnen damit beschäftigt, das Unglück der Kallisto zu offenbaren. Andre Wiederholungen finden sich im Belvedere zu Wien und in der Bridgewater-Galerie zu London. Auch ein Bild von geheimnissvoller Macht, leidenschaftlicher empfunden als die übrigen Werke dieser Art, ist hier anzuschliessen: Venus, die im Begriff ist, einem jungen Mädchen die Geheimnisse des bacchischen Dienstes zu enthüllen, in der Pinakothek zu München. Endlich sind hier mehrere höchst poetische Bilder eines allegorisch-novellistischen Inhalts anzureihen. Das eine in der Galerie Borghese zu Rom, besonders edel empfunden, führt die Bezeichnung der „himmlischen und irdischen Liebe“, dürfte aber eher als Liebe und Sprödigkeit zu erklären sein (Fig. 583). Auf dem Rande eines Marmorsarkophages, der als Brunnen dient,

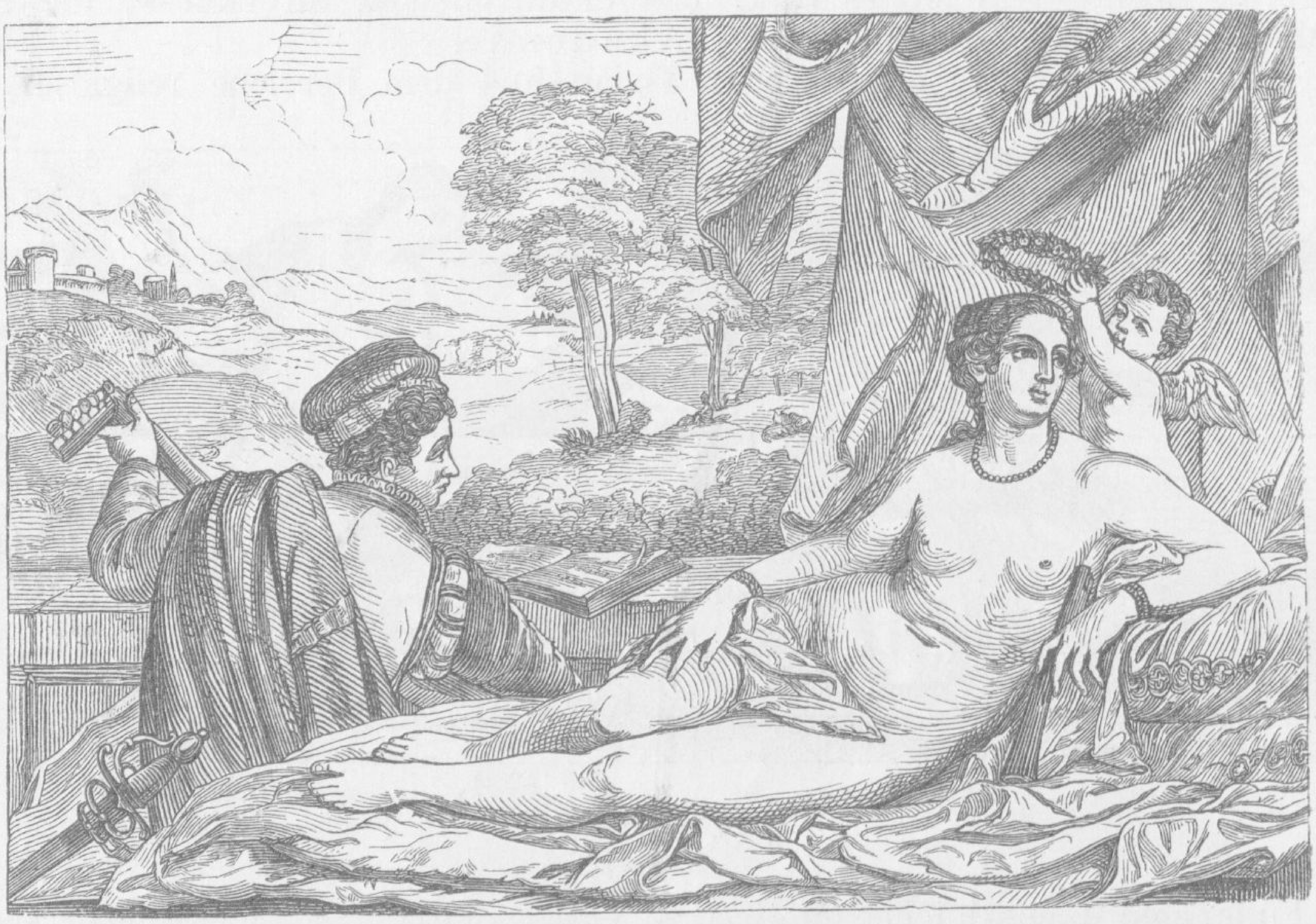


Fig. 584. Venus von Tizian.

sitzen zwei weibliche Gestalten; die eine nackt, in edlen, fein entwickelten Formen, scheint sich wie überredend zu der andern zu wenden, die ganz bekleidet ihr gegenüber sitzt, mit dem Ausdruck der Unentschlossenheit. Eine herrliche Landschaft schliesst diese schöne Gruppe ein. Das andre Bild, in der Bridgewater-Galerie zu London, als „die drei Menschenalter“ bezeichnet, athmet die idyllische Heiterkeit eines paradiesisch unschuldigen Daseins. Eine Kopie von Sassoferrato im Pal. Borghese zu Rom.

Eine grosse Zahl anderer Werke dieser Art gehört hieher, meistens Bilder von geringerem Umfang und wenigen Figuren. Häufig ist es die Venus, die in verschiedenen anmuthigen Bewegungen aufgefasst wird. Bisweilen begnügt sich der Meister, nur eine einzige, dann meist ganz oder grösstentheils unbekleidete weibliche Gestalt darzustellen, die manchmal als Göttin der Schönheit charakterisirt ist. In solchen Bildern giebt Tizian das Ideal weiblicher Schönheit, nichts als eine edel verklärte Sinnlichkeit, aber meist in einer Hoheit der Auffassung, in einer Absichtslosigkeit, wie nur die beste Epoche der antiken Zeit sie bei den Hellenen gekannt hat. Hier feiert seine Farbe zugleich ihren höchsten Triumph, denn er weiss fast ohne allen Schatten, oft im hellsten Licht, die schwellenden

Formen so zu runden, dass sie von glühendem Leben durchpulst scheinen. Obwohl von vollendeter Reife und herrlicher Pracht der Glieder, sind diese Frauengestalten doch so vornehm und edel, dass sie das Uebermaass des gar zu Ueppigen glücklich vermeiden. Eins der schönsten dieser Bilder ist im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge (eine Copie in der Galerie zu Dresden), die auf einem Ruhebette leicht und edel hingegossene Venus, die von Amor bekränzt wird, während ein junger Mann neben ihr die Laute spielt (Fig. 584). Aehnlich das eine der beiden Bilder in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, dabei eine hochpoetische Landschaft; das andre dagegen, ein Wunderwerk der Malerei, da der nackte Körper sich im vollen Lichte von dem weissen Linnen des Lagers



Fig. 585. Die „Bella" Tizian's. Galerie Pitti.

abhebt, ist nicht so rein und absichtslos behandelt, wie jenes. Demselben Gegenstande mit verschiedenen Variationen begegnet man noch zweimal im K. Museum zu Madrid.

Dass Tizian endlich unter den Bildnissmalern aller Zeiten eine der ersten Stellen einnehmen muss, kann man aus der Anlage und Richtung seiner Kunst schliessen. In der That kommen ihm in der grossartigen Auffassung, in dem Hervorheben alles dessen, was schön, bedeutend und würdevoll in der Erscheinung einer Persönlichkeit ist, wenige gleich. Das ruhige Gefühl einer freien, edlen Existenz athmet in allen seinen zahlreichen Bildnissen, in der ungezwungenen Würde ihrer Haltung, in dem lebenglühenden Colorit, in der feinen Empfindung, mit der sie in den Raum componirt sind. Wir können auch hier nur aus dem Bedeutendsten eine kleine Auswahl geben. Obwohl der Meister gleich glücklich ist in der Darstellung der Jugend wie des Alters, des weiblichen wie des männ-

lichen Geschlechts, so gehören doch einige unvergleichliche Frauenbildnisse zu dem Herrlichsten seiner Kunst. Sie sind mit solcher Liebe aufgefasst, und obwohl durchaus individuell, doch von einer solchen vollendeten Schönheit, dass man sie (fälschlich) als „Geliebte Tizians“ zu bezeichnen pflegt. Eine der schönsten ist die „maîtresse de Titien“ im Louvre zu Paris; im freien idealisirenden Kostüm kehrt derselbe Typus wieder als „Flora“ in der Galerie der Uffizien, und voll thaufrischer jugendlicher Anmuth in reichem venezianischen Kostüm mit Perlen, goldnen Ketten, Sammt und Seide als „Bella“ in dem köstlichen Bildniss der Galerie Pitti zu Florenz (Fig. 585). Eine der edelsten Gestalten ist sodann das als „Tizians Tochter“ im Museum zu Berlin befindliche jugendliche Portrait, wobei zugleich durch die hoch emporgehobene Schale mit Früchten ein ansprechendes Genremotiv gegeben wird. In einer Wiederholung zu Madrid hat die junge Dame die Schüssel mit dem Haupte des Johannes erhalten und ist dadurch zur Tochter der Herodias umgewandelt. Seine zahlreichen männlichen Bildnisse führen die bedeutendsten Männer seiner Zeit, Könige und Fürsten, Dichter, Gelehrte, Krieger und vornehme Patricier in grossartiger Auffassung, mit freien, kühnen Pinselstrichen vor, eine Aristokratie im vollen Sinne des Wortes.

Keiner seiner Zeitgenossen in Venedig und dem zugehörigen Gebiete der Terra ferma vermochte sich dem überwältigenden Einflusse des grossen Meisters zu entziehen; weil aber seine Kunst immer wieder auf die Natur als ihre wahre Quelle zurückwies, so blieben selbst unbedeutende Maler frei von Manier, blieben frisch und lebendig und hielten an der treuen Auffassung des Lebens und dem schönen warmen Colorit, als an der besten Mitgift der Schule, fest. *Bonifazio* († 1540) mit seinen wackern, solide durchgeführten Bildern; der Paduaner *Domenico Campagnola,* der schon in den paduanischen Fresken glücklich mit dem Meister wetteiferte; der tüchtige *Geronimo Savoldo* aus Brescia; ferner ebendaher *Girolamo Romanino* (ca. 1485—1566), der in seinen Werken mit Erfolg nach tieferem Pathos strebt (eins seiner schönsten Werke das grosse Altarbild der Madonna mit Heiligen in S. Francesco zu Brescia; Fresken in S. Giov. Evangelista daselbst; im Dom zu Cremona und im bischöflichen Palast zu Trient); der gemüthvoll innige, erregbare, vielfach dem späteren Correggio verwandte und bisweilen schon gezierte *Lorenzo Lotto* (geb. ca. 1480, † nach 1555) aus Treviso, dessen farbenglühenden Bildern man namentlich in Bergamo begegnet (grosses Prachtbild der thronenden Madonna von 1521 in S. Bernardino, ein anderes schon etwas theatralisches aus demselben Jahr in S. Spirito, ein drittes in S. Bartolommeo, eine Verlobung der h. Katharina vom Jahr 1523 und eine Madonna mit dem schlafenden Christuskind von 1533 in der Galerie daselbst, eine Himmelfahrt Mariä von 1550 in S. Domenico zu Ancona) und der begabte, aus der lombardischen Schule hervorgegangene *Callisto Piazza* aus Lodi gehören in diese Reihe, werden aber zusammen übertroffen durch einen Künstler, bei dem ein überaus edler Sinn und ein den Venezianern fern liegendes ächt religiöses Gefühl sich mit hoher Schönheit des Colorits verbinden: *Alessandro Bonvicino,* bekannter unter dem Namen *Moretto* von Brescia (1498—1555). Auch auf ihn übte Tizian einen bestimmenden Einfluss, doch geht die glühende venezianische Farbenpracht bei ihm in einen milderen, duftigen Silberton über, der wie ein natürlicher Ausfluss seiner zarten Empfindung erscheint. Am liebsten malt er Andachtsbilder, die durch ihren trefflichen Aufbau an Einwirkungen der Schule Rafael's mahnen. Eine Anzahl seiner schönsten Werke bewahrt noch jetzt seine Vaterstadt Brescia. Im alten Dom befindet sich von ihm eine Himmelfahrt Mariä, ein schönes Werk von inniger Empfindung, die Farbe gedämpft und doch von grosser Tiefe und Kraft. Auf die Composition hat Tizians Himmelfahrt sichtlich Einfluss geübt. Sodann ein grosses Altarbild in S. Clemente, die Madonna auf Wolken thronend, unten mehrere Heilige, besonders anmuthig und holdselig, dabei von prächtiger Farbe und zart gestimmter Harmonie. Ferner in SS. Nazaro e Celso die Krönung der Jungfrau, eins der vorzüglichsten Werke,

edel angeordnet und wie im silbernen Lichte schwimmend. Ausserdem besitzt das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M. eine Madonna auf dem Throne, von den grossartigen Gestalten der vier Kirchenväter umgeben, und eine andere schöne thronende Madonna mit den Heiligen Sebastian und Antonius; ferner die Galerie des Belvedere zu Wien die hoheitsvolle heilige Justina mit dem knieenden Donator (Fig. 586); endlich das Museum zu Berlin eine grosse zum Theil



Fig. 586. S. Justina, von Moretto. Wien.

treffliche Anbetung der Hirten, und eins seiner poesievollsten Andachtsbilder, eine verklärte, in Lüften schwebende Madonna mit dem Kinde, der heiligen Anna und dem kleinen Johannes, von lieblichen Engeln umringt. Unten knieen zwei ausdrucksvolle, von tiefster Frömmigkeit erfüllte, grossartig aufgefasste Priestergestalten; den Hintergrund bildet eine prächtige Landschaft.

Noch manche andre bedeutende Künstler brachte die Schule von Venedig um dieselbe Zeit hervor. So vor Allem den nach seinem Geburtsort *Pordenone* genannten *Giov. Antonio Licinio* (1483—1538), der durch die Gluth und Weichheit seiner Farbe, namentlich in der Behandlung des Fleisches, Tizian wenig nachgiebt, allein in lebensvoller Charakteristik und Grossartigkeit der Auffassung

hinter dem grossen Meister zurückbleibt[1]). Er hat auch mehrere umfangreiche Fresken im Dom zu Cremona ausgeführt, wo seit 1514 *Boccaccio Boccaccino* (1460—1518) die Reihe der Darstellungen über den Arkaden des Mittelschiffes mit der Verkündigung begonnen hatte. Diese Bilder sprechen durch klare Composition, schlichte Gediegenheit der Behandlung und würdige Haltung an. Neben diesem arbeitete *Francesco Bembo* in verwandtem Styl, sodann der schon etwas unruhigere, in den Farben theils flaue, theils bunte *Altobello Melone;* weiterhin in lebhafter, aber schon derberer Weise der Charakteristik der oben genannte *Girolamo Romanino* und endlich *Pordenone* (1483—1538), der in grösserem, freierem Styl, mit glänzender Farbenpracht, aber schon stark überladen und in mehr weltlich dramatischer als kirchlicher Auffassung schildert. Immerhin gehört das ganz mit Fresken bedeckte Innere des Cremoneser Doms zu den umfangreichsten Beispielen monumentaler Malerei. — Endlich nennen wir unter den Venezianern noch den talentvollen *Paris Bordone*, 1500 bis 1571, ein Meister in frischer Auffassung des Lebens, der dem venezianischen Colorit eine bei aller Gluth doch milde, rosige Zartheit zu geben weiss und sowohl in grossen Geschichtsbildern, wie in Portraits Vorzügliches geleistet hat. Auch der Schüler Moretto's, *Giovanni Battista Moroni* (ca. 1525—1578) ist als ausgezeichneter Bildnissmaler (treffliche Werke in der Gal. zu Bergamo) zu nennen.

Während die übrigen Schulen Italiens in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bald allgemein in Manier und Affektation verfallen, treibt die venezianische Malerei in dieser Zeit eine neue bedeutende Nachblüthe hervor, die zwar an Hoheit und Reinheit den früheren Meistern nachsteht, an Schöpferkraft aber ihnen kaum zu weichen braucht, ja sogar das Prinzip der venezianischen Schule zu neuen glänzenden Consequenzen fortführt. Der Grund dieser Erscheinungen liegt nur zum Theil in der ununterbrochenen Blüthe, deren sich auch jetzt die Macht und der Wohlstand Venedigs erfreute; häuptsächlich vielmehr in der gesunden Grundlage, welche die venezianische Malerei hatte. Die idealen Typen, welche die hohen Geister Rafael's und Michelangelo's der römisch-florentinischen Kunst gegeben hatten, waren nur lebendig, so lange der tiefe Gedankeninhalt jener Meister aus ihnen hervorstrahlte; sobald diese innere Bedingung fehlte, mussten die Formen an sich seelenlos und widerwärtig manierirt werden. Anders bei den Venezianern, die sich unmittelbar an die Natur schlossen, dadurch allerdings niemals die Gedankenfülle und ideale Hoheit jener beiden Heroen erreichten, aber um so sicherer auf dem Boden lebensfrischer Wirklichkeit sich gesund und schöpferisch erhielten.

In zwei Hauptmeistern von bedeutender Begabung, rüstiger Thätigkeit und fruchtbarer Produktionskraft gipfelt diese spätere Epoche[2]). Der eine ist der Venezianer *Jacopo Robusti,* genannt *Tintoretto* (1518—1594). Er besuchte zuerst die Schule Tizians, zog sich aber bald zurück und studirte nun in der ausgesprochenen Absicht, die Zeichnung Michelangelo's mit dem Colorit Tizian's zu verbinden. Allerdings erreichte er dadurch eine schärfere, plastische Formbezeichnung durch tiefere Schatten und kräftigere Modellirung; allein die Unvereinbarkeit dieser Gegensätze liess ihn meist im Colorit die Klarheit, Feinheit und Harmonie der venezianischen Schule verlieren, ohne dafür einen wesentlichen Ersatz zu bieten. Allerdings gehört er zu den kühnsten und sichersten Malern, welche die Kunstgeschichte kennt; seine Bilder gehen an Zahl und Umfang ins Ungeheure, worauf besonders der Umstand wirkte, dass die Venezianer das Fresko niemals liebten und ihre grossen Prachtsäle an Wänden und Plafonds lieber mit riesigen Oelbildern schmückten. Tintoretto hat ein Erstaunliches in der Ausführung solcher Werke geleistet, und das nicht am wenigsten zu Bewundernde ist dabei, dass er in seiner guten Zeit vor der Gefahr, in rohe Dekorationsmalerei zu verfallen, sich lange zu hüten wusste. Freilich konnte es nicht fehlen, dass

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 80 (V.-A. Taf. 47) Fig. 10.

[2]) Denkm. der Kunst Taf. 88.

sein Styl nicht mehr die Höhe der tizianischen Zeit hielt, dass er nur auf grosse Masseneffekte in Licht und Schatten arbeitete und schliesslich dann doch auch in arge Dutzendmalerei versank.

Aus seiner früheren Zeit sind einige noch edle und klare Altarbilder in den Kirchen Venedig's und auch sonst in Galerien vorhanden. Auch einzelne tüchtig behandelte mythologische Gemälde kommen vor. Unter den zahlreichen Bildern, mit welchen er den Dogenpalast schmückte (Fig. 587), giebt es manches Treffliche, glücklich Aufgefasste und schön Gemalte. Im Saale des grossen Rathes malte er das Riesenölbild des Paradieses, 30 Fuss hoch und 74 Fuss breit, freilich schon ein ziemlich wildes Durcheinander. Bedeutende Compositionen sind die Hochzeit zu Cana in der Sakristei von S. M. della Salute und die Wunder des h. Marcus in der Sammlung der Akademie. In der Scuola di S. Rocco sieht man von ihm über ein halbes Hundert grosser



Fig. 587. Allegorisches Bild von Tintoretto.

Oelbilder, darunter auch eine Kreuzigung. Erfreulicher als in diesen Kolossalarbeiten erscheint er in den zahlreichen Bildnissen, die oft durch gediegene Auffassung des Lebens und vorzügliche Färbung einen hohen Rang behaupten.

Der zweite dieser späteren Meister, edler und grösser als Tintoretto, ist *Paolo Veronese*, wie er nach seiner Vaterstadt genannt wird, eigentlich *P. Caliari* (c. 1528 bis 1588). Er tritt in Wahrheit das Erbe Tizian's an und hält mit grossartiger Schöpferkraft und hoher Schönheit das Banner der venezianischen Kunst bis gegen den Ausgang des Jahrhunderts aufrecht. Auch bei ihm ist die Auffassung nicht mehr so hoch und einfach, wie bei den früheren Meistern — er zahlte eben auch der Zeit seinen Tribut — aber sie ist doch edler, freier und schöner als bei irgend einem seiner Zeitgenossen. Er schildert das alte prächtige venezianische Leben noch einmal in seiner vollen Herrlichkeit und berauschenden Lust; eine jubelnde Festfreude spricht aus seinen grossen Bildern, ein letzter mächtiger Ton, in welchem die goldene Zeit italienischen Daseins auf immer ausklingt. Man liebte damals in den Refektorien der reichen Klöster und Bruderschaften irgend ein biblisches Mahl, besonders die Hochzeit zu Cana, malen zu

lassen. In diesen Bildern durfte der Maler seine lebensfrohe Zeit mit ihren reichen, prunkvollen Kostümen in ihren marmorschimmernden Säulenhallen unbedenklich vorführen, und Paolo that es mit einer Freudigkeit, einem Schönheitssinn, der uns noch jetzt diese blossen Scenen irdischen Gepränges mit Lust betrachten lässt. Aber auch bei ernsteren Gegenständen weiss er mit tiefer Empfindung und lebendigem Ausdruck oft eine ergreifende Wirkung hervorzubringen. Dabei sucht er freilich die Composition zu bereichern, über die Einfachheit tizianischer Werke hinauszugehen, auch im Colorit eine mannichfaltigere Abstufung, eine grössere Scala zu gewinnen, die Farben zu brechen und gewisse Uebergangstöne auszubilden, wie er denn auch einen stärkeren Nachdruck auf prunkvolle Gewänder, Schmuck, Architekturen und andere Aeusserlichkeiten legt. Aber die Klarheit,



Fig. 588. Aus der Anbetung der Könige von Paolo Veronese. Dresdener Galerie.

Wärme und Harmonie, die er gleichwohl seinen Gemälden zu geben weiss, sind um so bewundernswerther.

Eine Reihe der herrlichsten Gemälde aus Paolo's schönster Zeit (1560 bis 1565) enthält die Kirche S. Sebastiano zu Venedig, wo der Meister seine Ruhestätte gefunden hat. Vor allem verdient der Gang des h. Sebastian zum Richtplatze die erste Stelle. Der Vorgang ist in seiner ganzen Bedeutung eindringlich dargestellt, mit reicher und doch klarer Entfaltung einer gespannt zuschauenden Menschenmenge, dabei von wahrhaft grossartigem dramatischen Leben erfüllt. Auch die anderen Gemälde an den Wänden und am Plafond dieser Kirche gehören zu seinen vorzüglichsten historischen Compositionen. Andere religiöse Votivbilder sind ruhiger gehalten, aber dennoch geht ein Zug innerer Erregung durch die Anbetenden wie durch die göttlichen Gestalten. Ein überaus schönes Bild dieser Art ist die Anbetung der Könige im Museum zu Dresden (Fig. 588). Hier ist die heilige Familie an der einen Seite in freier Gruppe angeordnet, während von der andern Seite alle Macht und Pracht der Erde in den goldbrokatfunkelnden, purpurprangenden Königen sich anbetend beugt. Ein wunder-

barer Reichthum von kraftvollen Farben verschmilzt zu vollendeter Harmonie, und das Würdevolle der Gestalten, die Pracht des Colorits, die grossartige Ausfüllung des Raumes, das edle hohe Lebensgefühl, das die ganze Darstellung durchströmt, erheben das Werk zu einer der ersten Meisterschöpfungen. Auch die übrigen Gattungen von Paolo's Bildern sind in derselben Sammlung würdig vertreten. In dem barmherzigen Samariter kommt die einfach grossartige, aber glühend und prächtig behandelte Landschaft zu dominirender Geltung; in einem kleinen Christus am Kreuz, von den Seinigen betrauert, spricht sich ein tiefes und ergreifendes Pathos aus, in der Findung Mosis ist ein alttestamentarischer Gegenstand durch das Zeitkostüm und poetische landschaftliche Umgebung zu einer anmuthigen Legende umgebildet; endlich bietet die Hochzeit zu Cana ein recht schönes Beispiel der grossen Gastdarstellungen, in denen Paolo's Kunst glänzte (Fig. 589). Das Hauptbild dieser Art ist jedoch die im Louvre zu Paris befindliche Darstellung derselben Scene. Auf einer Leinwand von sechshundert



Fig. 589. Hochzeit zu Cana, von P. Veronese. Dresden.

Quadratfuss entwickelt der Meister den heitern Glanz, das festlich erregte Lebensgefühl seiner Tage; die Hauptpersonen, Christus und seine Mutter, sind ganz in den Hintergrund gedrängt und erscheinen an dieser verschwenderischen Festtafel fast wie ungebetene Gäste. Nicht viel kleiner ist das Gastmahl des Levi in der Akademie zu Venedig, das durch seinen lichten Ton und die köstlichen weiten Säulenhallen ein wohliges Gefühl heitren, freien Daseins giebt. Sodann gehört zu den köstlichen derartigen Werken des Meisters das grosse Abendmahl des h. Gregorius vom Jahr 1572, im Refektorium des Klosters auf Monte Berico bei Vicenza, ausserdem durch vorzügliche Erhaltung von hohem Werthe. Noch eine Reihe andrer Werke derselben Art finden sich in verschiedenen Galerien und lassen über die unverwüstliche Frische des Meisters staunen, der immer neue anziehende Motive aus dem wirklichen Leben dabei einzustreuen weiss.

Auch eine grosse Anzahl mythologischer und profanhistorischer Bilder malte er in seiner letzten Zeit an Wänden und Decken des Dogenpalastes zu Venedig, und obgleich diese Darstellungen nicht immer rein und edel gefasst sind, so haben sie doch wenigstens eine prächtige Farbe und einen kraftvollen Hauch des Lebens, der alles Frostige der Allegorie vergessen macht. Das Juwel unter

den Bildern dieser Art ist ohne Zweifel die berühmte Darstellung der Familie des Darius vor Alexander, aus Pal. Pisani nach London in die National-Galerie gelangt. (Die geistreiche Farbenskizze dazu in der Galerie zu Cassel.) Der Künstler hat den antiken Gestalten die Persönlichkeiten der Familie Pisani untergeschoben in jenem freien Anachronismus seiner Zeit, der zwar gegen die Kostümtreue des Antiquars verstösst, dafür aber durch hinreissende Gewalt der unmittelbaren Wirklichkeit, verklärt durch die Zauber eines glühenden Colorits, entschädigt. Endlich zeigen die Fresken der Villa Masèr bei Treviso den Künstler in seinem vollen Glanze.

Sehen wir also diesen hochbegabten Meister in einer ganzen Gattung seiner Bilder — und gewiss den zu seiner Zeit beliebtesten — die heilige Geschichte nur noch als Vorwand zu einer prächtigen Schilderung des Lebens benutzen, so greift ein anderer tüchtiger Künstler derselben Schule noch eine Stufe tiefer ins niedere Leben und wird dadurch der Begründer der eigentlichen Genremalerei. Dies ist der von seiner Vaterstadt *Bassano* zugenannte *Jacopo da Ponte* (1510 bis 1592), der in Venedig zuerst an Tizian's Werken sich bildete, dann aber sich eine ganz eigene, bis dahin noch nicht aufgetretene Darstellungsweise schuf. Er sucht das niedere Leben, Bauernhöfe und Hütten mit ihren derben Bewohnern, mit ihrem Vieh, Geflügel, ihrem Ackergeräth und sonstigem Beiwerk auf, stellt es mit prächtiger Farbe und keckem Pinsel dar, malt bisweilen eine heilige Geschichte oder eine Profanhistorie als Staffage hinein, lässt aber eben so gern diese Zuthat fort und erfreut sich an der derben Schilderung des niederen Daseins und selbst an der Darstellung lebloser Gegenstände. Indem er dies mit ächter Lust, mit heitrer Unverdrossenheit und einem sich immer gleich bleibenden gediegenen Colorit zur Erscheinung bringt, kehrt er allerdings aller bisherigen vornehmen Malerei den Rücken, öffnet aber die Thore einer neuen Zeit, die dann später diesen Vorgang sich nach Kräften zu Nutzen machte. Als Gehülfen dieser Arbeiten hatte er seine vier Söhne herangebildet, und diese fünf rüstigen Meister überschwemmten dann die Galerieen mit einer Fluth von Bildern, die ohne besonderen Reichthum der Erfindung eine starke Familienähnlichkeit zeigen und in ihrer Weise bei einem saftig frischen Colorit eine tüchtige Auffassung niederer Lebenssphären bekunden.

FÜNFTES KAPITEL.

Die nordische bildende Kunst

im 15. und 16. Jahrhundert.

1. Die Bildnerei.

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts regt sich auch im Norden jener realistische Sinn, der die Kunst des Mittelalters verdrängen und der modernen auf dem Studium der Natur beruhenden Auffassung den Sieg verschaffen sollte. Wie es scheint, waren es zuerst die zahlreichen Bildnissdarstellungen der Grabmäler, an denen das Bedürfniss nach möglichst treuer Wiedergabe des individuellen Charakters eine vollere, schärfere Ausprägung der Form zur Folge hatte. Selbst im Laufe des 14. Jahrhunderts war diese Richtung schon zu be-

merkenswerthen Resultaten gekommen, wie die früher bereits erwähnten Bildhauerschulen von Tournay und Dijon beweisen. Mit der gesteigerten Uebung wuchs nun bald das Verlangen, auch den idealen Gestalten der heiligen Geschichte eine ähnliche Vollkommenheit der körperlichen Erscheinung zu geben; bald wetteiferte die Malerei mit der Sculptur und wirkte auf letztere um so entschiedener zurück, als damals beide Künste auf's Innigste zusammenhingen. Wenn gleichwohl die nordische Plastik im Ganzen nicht die Höhe der italienischen erreicht, so liegt das theils am Mangel antiker Anschauungen, am Fehlen des für die höhere Vollendung so nothwendigen Marmormateriales, theils aber und viel mehr noch an dem zu sehr auf das Einzelne gerichtete Streben und an einer starken Hinneigung zum Phantastischen, durch welche die grosse, ruhige, harmonische Auffassung des Ganzen nach seinen wesentlichen Hauptzügen sich nur selten Bahn brechen konnte.

So zahlreich die plastischen Werke dieser Epoche sind, so unzureichend blieben bis jetzt die Untersuchungen derselben, die allerdings dadurch bedeutend erschwert werden, dass eine Unzahl von lokalen Schulen neben einander treten und nur selten einzelne bedeutendere Meister sich wie leuchtende Mittelpunkte aus der gleichförmigen Masse erheben. Am meisten sind wir noch über die deutsche Plastik unterrichtet; spärlich dagegen nur über die der anderen Länder, deren Entwicklungsgang indess dem deutschen ziemlich zu entsprechen scheint. Das allgemeine, etwas leer und conventionell gewordene Schema der idealistischen gothischen Kunst wird fast ohne Ausnahme verlassen und dafür die Richtung auf naturgetreue individuelle Darstellung mit einer selbst ins Extreme gehenden Einseitigkeit verfolgt. Der scharfe, bestimmte Ausdruck der Physiognomien, das Eingehen auf alle kleine Besonderheiten der Gestalt, der Haltung, selbst des Kostümlichen, die Lust am Ausprägen der verschiedenen Stoffe nach ihrer besonderen Textur und Beschaffenheit sind die unmittelbaren Folgen dieser Richtung. Während die Gedanken, die Compositionen, die Anordnung im Ganzen noch mittelalterlich sind, spricht sich doch Alles in einer Formgebung aus, die mit der Tradition nichts mehr zu schaffen hat, ja sogar nicht selten einen Gegensatz mit dem ideellen Gehalt aufweist. Wo die Stoffe der heiligen Geschichte behandelt werden, dringt ein leidenschaftliches, selbst gewaltsames Element in die Darstellung, und nichts wird in dem Streben nach Affekt in dieser Zeit so gern und so häufig behandelt, wie die Passion Christi und die Martyrien der Heiligen. Dies Alles hat im Relief einen überladenen, ins Malerische gehenden Styl zur Folge, der hier ganz ohne Einfluss der Antike, rein durch die geistige Stimmung der Zeit hervorbricht und nur um so greller wirkt, da für die Einzelbildung nicht wie in Italien die antike Plastik ein edleres, harmonischeres Gesetz an die Hand gab. Aber erstaunlich ist die Phantasiefülle und die Lebenskraft der Plastik, die namentlich im 15. Jahrhundert an Nachdruck und Werth der Malerei des Nordens weit überlegen ist und erst seit Beginn des folgenden Jahrhunderts von dieser erreicht und dann bald überflügelt wird. Ohne Frage ist die Lust an plastischen Schöpfungen in dieser Zeit, wenigstens in Deutschland, grösser als die Freude an der Malerei, wie denn die vornehmsten Aufgaben, die in Italien dieser Kunst zufielen, z. B. die Altarwerke, zumeist in die Hände der Sculptur, namentlich der Holzschnitzerei gelangten. Dadurch erklärt sich die reiche und lebensvolle Entfaltung derselben, die für die Malerei dann Sporn zu weiterer Entwicklung wurde. Es war gleichsam latente Malerei, die sich zuerst im Gewande der Plastik zu äussern suchte.

Mit dem 16. Jahrhundert beginnen aber die Einflüsse der neuen italienischen Plastik sich überallhin zu verbreiten. Besonders sind es die Prachtwerke, Grabmäler und andere Monumente, welche wie im Aufbau, so auch in der Ausschmückung und der Behandlung des Figürlichen die antikisirende Auffassung Italiens zunächst aufnehmen. Allein dies geschieht anfangs nur langsam und schrittweise. Zuerst schleichen sich einzelne Renaissanceformen im Ornament

und Architektur ein, die sich einerseits mit den ausgearteten Dekorationselementen der spätesten Gothik, andrerseits mit dem derb realistischen Style der Figuren seltsam genug verbinden. Aber sogar wo schon die volle italienische Form im architektonischen Beiwerk, der Umrahmung und den Ornamenten, zum Siege gelangt, bleibt oft das Figürliche noch im nordisch-realistischen Charakter. Und so lange sich mit dem italienischen Idealstyl noch die frische Naturbeobachtung und charakteristisch individuelle Darstellung der nordischen Kunst verbindet, ergeben sich aus dieser Wechselwirkung manche lebensvolle, anziehende Werke. Seitdem aber, etwa gegen 1550, die natürliche Wärme und Naivetät des nordischen Sinnes erblasst und einem conventionellen, zur Manier erstarrten Classicismus unterliegt, schwindet aus den plastischen Arbeiten grösstentheils die ächte Unbefangenheit, um einer theatralischen Gespreiztheit, einer frostigen Allegorie zu weichen.

A. In Deutschland[1].

Die Holzschnitzerei.

Am unmittelbarsten knüpfen die Holzschnitzaltäre in Technik und Inhalt an die mittelalterliche Tradition, während sie doch in der Ausdrucksweise den vollen realistischen Zug, den dramatisch bewegten, malerisch entwickelten Styl der Zeit bekunden. Der Aufbau im Ganzen bleibt der frühere, nur in noch viel freierer Entwicklung, so dass diese Werke in ihrer umfangreichen Anlage, dem massenhaft bildnerischen Schmuck, dem Schimmer der Vergoldung und leuchtender Farben als der lebendigste Ausdruck des künstlerischen Strebens ihrer Zeit erscheinen. Die Vorliebe für diese eigenthümliche Verbindung des Plastischen mit dem Malerischen steigert sich seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts in unglaublicher Weise und dauert bis ins zweite Viertel des 16. Jahrhunderts ununterbrochen fort.

Der energische Realismus der Darstellungen verlangte vor allem eine bedeutende räumliche Vertiefung der Schreine, in deren Abtheilungen die einzelnen Scenen vorgeführt werden. Jedes Feld erscheint demnach wie eine kleine Schaubühne mit völlig entwickeltem Terrain, mit vielfach gegliedertem landschaftlichen Hintergrund, auf dem sich in reicher, perspektivischer Abstufung die Begebenheiten mit aller Ausführlichkeit abspielen. Unverkennbar ist der Einfluss der beliebten Bühnendarstellungen jener Zeit. Die Figuren haben nur geringen Maassstab, die vordersten lösen sich nicht selten völlig frei als Statuetten ab, und die übrigen sind in starkem Hochrelief durchgeführt. Wo in einzelnen Fällen grössere Statuen, namentlich der Madonna oder andrer Heiligen, in den Hauptnischen angeordnet werden, da zeigen dieselben einen voll entwickelten plastischen Styl, der indess ebenfalls durch Malerei und Vergoldung wesentlich bedingt wird. Ein malerisches Streben ist es sodann auch, wenn in all diesem Figürlichen die Gewandung auf seltsam unruhige Weise in vielen scharfen Falten gebrochen wird und oft ins Knitterige ausartet. Theils wirkte darauf die damalige bunte Modetracht, die sich nicht schwer und bauschig genug mit ihren prunkvollen Stoffen, mit Sammt und Seide zu gebahren wusste; theils aber führte die Technik der Holzschnitzerei und der Wunsch, durch die vielfach gebrochenen Falten den Glanz des Goldes und der Farben zu erhöhen, zu dieser Manier, welche sich gleichmässig in allen Gebieten der bildenden Kunst für lange Zeiten festsetzte. Je reicher und üppiger aber das Figürliche sich entfaltete, desto loser musste das architektonische Gerüst werden, das diese Werke einschloss. Daher treten denn zuerst die phantastisch geschweiften De-

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 85 (V.-A. Taf. 52). Vgl. meine Gesch. der Plastik S. 677 fg.

korationsformen des spätgothischen Styles als Rahmen und Bekrönung der einzelnen Abtheilungen auf, bis auch hierin der Zug zum Naturalismus völlig durchbricht und ein krauses Schnörkelwerk von Ranken und Blättern zur ausschliesslichen Geltung gelangt.

Aus der unermesslichen Fülle derartiger Werke, welche in allen Theilen Deutschlands durch die meisten alten Kirchen zerstreut sind, heben wir nur einige der bedeutendsten Arbeiten hervor. Schwaben ist vorzüglich reich an frühen Altarwerken dieser Art, unter denen der Altar des *Lucas Moser* zu Tiefenbronn vom Jahr 1432, der eine von Engeln emporgetragene h. Magdalena darstellt, zu den ältesten gehört. Eins der trefflichsten dortigen Werke ist der Hochaltar in der Jacobskirche zu Rothenburg an der Tauber vom Jahr 1466, der ebenfalls nur einzelne Gestalten Christi, eines Ecce-homo und mehrerer Heiligen enthält, diese aber in einem bedeutsam entwickelten, ächt plastischen Style. Vom Jahr 1487 datirt ein prächtiger Marienaltar in der Wallfahrtskirche bei Creglingen; vom Jahr 1498 ein meisterlich durchgeführter Altar in der Kilianskirche zu Heilbronn. Andres Tüchtige in der h. Kreuzkirche zu Gmünd. Als vorzüglich sind ferner die Hochaltäre in der Klosterkirche zu Blaubeuren vom Jahr 1496, dem Münster zu Ulm vom Jahr 1521, und der noch spätere, zart und edel ausgeführte im Münster zu Breisach vom Jahr 1526, mit einer Krönung der Maria, zu bezeichnen. Weiterhin in der Schweiz besitzt der Dom von Chur in dem 1491 von *Jacob Russ* angefertigten Hochaltar eins der kostbarsten, vollständigsten und entwickeltsten Werke dieser Art, das von der Passion bis zur Krönung der Jungfrau den ganzen Cyklus der heiligen Geschichten in sinniger Weise umfasst und zur Verherrlichung der Madonna verbindet.



Fig. 590. Krönung Mariä von Veit Stoss. Nürnberg.

Auch in den österreichischen Landen findet man eine grosse Anzahl solcher Werke, von denen mehrere, wie der prächtige Altar von St. Wolfgang[1]) in Oberösterreich vom Jahr 1418 und der zu Weissenbach in Tyrol auf die kunstfertige Hand des Bildschnitzers *Michael Pacher* zurückgeführt werden. — Am Rhein[2]) wird der Altar der Kirche zu Clausen mit seinen lebendig ausgeführten Passionsscenen als eine der tüchtigeren Leistungen aus der Spätzeit des 15. Jahrhunderts gerühmt. Von grosser Bedeutung sind aber besonders die beiden Altäre in der Kirche zu Calcar, sowie ein Altar in der Stiftskirche zu Xanten, ebenfalls werthvolle Arbeiten aus der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts, sämmtlich jedoch ohne Farbenschmuck. Zahlreich und tüchtig sind

1) Abgebildet in *Heider's* und *Eitelberger's* Mittelalterliche Kunstdenkm. des österr. Kaiserstaates. Bd. I. Taf. 19. Vgl. über M. Pacher den eingehenden Aufsatz v. *G. Dahlke*, im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. VIII. — 2) *E. aus'm Werth*, Kunstdenkm. des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Bd. I. u. II. Leipzig 1857 ff.

auch die westfälischen Schnitzwerke, unter denen ein Altar zu Kirchlinde sich durch besonders edlen und maassvollen Styl auszeichnet. Die spätere, meist wirr überladene, übertrieben dramatische Darstellungsweise erkennt man an den kolossalen Altären der Petrikirche zu Dortmund und der Kirche zu Schwerte, letzterer vom Jahr 1523. Dagegen bezeichnet der Hauptaltar der Pfarrkirche zu Vreden, als eins der reichsten und trefflichsten solcher Werke, obendrein durch die wohl erhaltene Polychromie von grossem Interesse, einen Höhepunkt dieses Styles. — Weiter im Norden muss der grosse prachtvolle Altar im Dom zu Schleswig[1]), der von 1515 bis 1521 durch *Hans Brüggemann* gearbeitet wurde und die Scenen der Passion in energischer, lebensvoll realistischer Behandlung, jedoch ohne Farbenschmuck, enthält, als ein Hauptwerk dieser spätesten Zeit hervorgehoben werden. Auch Pommern besitzt eine Reihe solcher Schnitzaltäre, von denen ein in der Marienkirche zu Greifswald befindlicher mit einer Darstellung der Grablegung zu nennen ist. Endlich lassen sich auch in den märkischen Gegenden, in Schlesien, namentlich in Breslau und Krakau bis nach Ungarn hinein viele ähnliche Werke nachweisen.

Eine besondere Bedeutung haben sodann die fränkischen Arbeiten dieser



Geburt Christi. Anbetung der Weisen. Krönung Mariä.

Fig. 591. Aus dem Rosenkranz von Veit Stoss.

Art, die grossentheils unter Leitung des auch als Maler thätigen *Michael Wohlgemuth* ausgeführt wurden. So der Hochaltar der Marienkirche zu Zwickau vom Jahr 1479, dessen Schnitzereien die Maria mit andern Heiligen darstellen; so auch der Altar in der Ulrichskirche zu Halle vom Jahr 1488, der ebenfalls Christus und Maria mit einzelnen Heiligen enthält.

Gegen den Ausgang dieses Zeitraums blühte in Nürnberg ein vorzüglicher Meister der Holzbildnerei, *Veit Stoss* aus Krakau (c. 1438—1533), dessen frühere Thätigkeit seiner Vaterstadt angehört[2]). Als Hauptwerk seiner ersten Epoche wird der Hochaltar in der Frauenkirche zu Krakau (1472—1484) mit einer Krönung der Maria, neben anderen, kleineren biblischen Historien gerühmt. In Nürnberg, wohin er erst im Jahr 1496 übersiedelte, sind mehrere Werke seiner Hand erhalten, die sich durch eine zarte Innigkeit und Anmuth, durch eine milde Weichheit der Form und durch einen bei aller Lebendigkeit doch klar entwickelten Reliefstyl auszeichnen. Wenn er in der kleinlichen, knitterigen Art des Faltenwurfs dem Einfluss seiner Zeitrichtung sich nicht zu entziehen vermochte, so sind dabei doch die Gewänder im Ganzen in grossen Massen gedacht und in freiem Wurf durchgeführt. Eins der liebenswürdigsten seiner Werke ist das Flachrelief der Krönung Mariä in der Burgkapelle, noch seiner früheren Zeit

[1]) Vgl. die Abbildungen von *Böhndel* und neuerdings die photogr. Publikation mit Text von *F. Eggers*. — Genauere Nachweisungen über die deutschen Holzschnitzwerke in meiner Gesch. der Plastik. — [2]) Denkm. der Kunst Taf. 85 (V.-A. Taf. 52) Fig. 1 u. 2.

angehörend (Fig. 590). Seine Hauptarbeit ist der Rosenkranz der Lorenzkirche vom Jahr 1518, ein sinnvolles, anziehendes Werk[1]). In der Mitte sieht man die freien Gestalten der Madonna und des Engels der Verkündigung, umschlossen von einem ebenfalls freigeschnitzten Rosenkranz, der in einzelnen Medaillons die sieben Freuden der Maria, die Verkündigung, Heimsuchung, Christi Geburt, die Anbetung der Weisen, Christi Auferstehung, die Ausgiessung des h. Geistes und die Krönung Mariä enthält (Fig. 591). Diese Reliefs sind vorzüglich klar geordnet, schön in den Raum componirt und von naiver, liebenswürdiger Empfindung. Unter dem Kranze deutet die Schlange mit dem Apfel die Erbsünde an;



Fig. 592. Von den Chorstühlen Jörg Syrlins. Ulm.

anmuthige Engel umschweben das Ganze, das in der thronenden Gestalt Gottvaters seinen Abschluss findet. Ausserdem gehören zu den beglaubigten Werken des Meisters die ehemaligen Hochaltartafeln in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg, mit Darstellungen aus dem Leben Christi und seiner Mutter, sowie vom Jahr 1526 ein grosser Christus am Kreuz sammt den Gestalten der Maria und des Johannes, in der Sebalduskirche zu Nürnberg.

Endlich ist hier noch ein sehr tüchtiger Meister der schwäbischen Schule zu nennen. *Jörg Syrlin* der ältere, dessen Hauptwerk die prachtvollen Chorstühle im Münster seiner Vaterstadt Ulm (1469—74) sind, Arbeiten des höchsten dekorativen Luxus, an denen jedoch neben der reichen Entfaltung architektonischer Zierformen eine grosse Anzahl Brustbilder von heidnischen Weisen, alttestamentarischen Patriarchen und Propheten, sowie christlichen Heiligen und

[1]) Vgl. *R. v. Rettberg,* Nürnbergs Kunstleben etc. S. 145.

Aposteln, endlich auch das angebliche des wackeren Meisters (Fig. 592) und seiner Frau, in einem tüchtig durchgebildeten, kraftvollen und durch Anmuth gemässigten Realismus angebracht sind[1]). In Stein führte er sodann 1482 den auf dem Markte zu Ulm befindlichen Brunnen, den sogenannten „Fischkasten" aus, eine einfache gothische Pyramide mit drei stattlichen Ritterfiguren. Nicht minder tüchtig als der Vater schuf der jüngere *Jörg Syrlin* eine Reihe ebenfalls ausgezeichneter Holzschnitzarbeiten, unter denen die prachtvollen Chorstühle in der Klosterkirche zu Blaubeuren vom Jahr 1496 und der in üppig reicher Dekoration durchgeführte Schalldeckel der Kanzel im Münster von Ulm vom Jahr 1510 hervorzuheben sind.

Steinsculptur.

Mit demselben Eifer wurde gleichzeitig auch die Steinsculptur betrieben, die sowohl an den immer zahlreicheren und prachtvolleren Grabmälern, wie bei



Vom Apostelportal. Vom Lettner.

Fig. 593. Statuen aus der Stiftskirche in Stuttgart.

der Ausstattung der Kirchen an Portalen, Strebepfeilern, Lettnern und Chorpfeilern häufige Verwendung fand. Einige tüchtige Werke dieser Art weisen auch hier auf eine besondere Thätigkeit und Begabung der schwäbischen Schule hin[2]). Zu den früheren Arbeiten, an denen die neue Richtung sich edel und maassvoll kundgiebt, gehört eine Statue Graf Ulrich's des „Vielgeliebten", welche um 1440 gearbeitet wurde und ehemals auf dem Markte zu Stuttgart stand.

[1]) Vorzügliche Publikation von *Egle*. Stuttgart, Ebner & Seubert. — [2]) *Heideloff's* Schwäbische Denkmale, mit mehrfachen Abbildungen. — *E. Paulus*, die Kunst- und Alterthumsdenkm. im Königr. Württemberg. Stuttgart Paul Neff.

Sodann bot der Ausbau der dortigen Stiftskirche während des ganzen Verlaufs des 15. Jahrhunderts, besonders gegen Ausgang desselben, der Sculptur mannichfachen Anlass zur Bethätigung (Fig. 593). Sowohl der Lettner und die prächtige Kanzel in der Kirche, als auch die originell angelegte und reich geschmückte Apostelpforte draussen sind mit Reliefs und Statuen ausgestattet, in denen die kräftig realistische Durchführung sich mit würdevoller Auffassung zu anziehender Wirkung verbindet. Aus dem Beginn des folgenden Jahrhunderts (1501) rührt der ausgezeichnete Calvarienberg bei der Leonhardskirche daselbst, ein lebensgrosser Christus am Kreuz, von Maria, Johannes und Magdalena betrauert, ein Werk, in welchem eine seltene Tiefe des Empfindens durch die energische Auffassung der Form hervorbricht. Eine gediegene Arbeit derselben Zeit ist der Oelberg in einer südlichen Seitenkapelle des Münsters zu Strassburg und in ähnlicher Weise bei der Kirche zu Offenburg. Nicht minder lebendig und vielseitig entfaltet sich noch im späteren Verlauf des 15. Jahrhunderts die Plastik

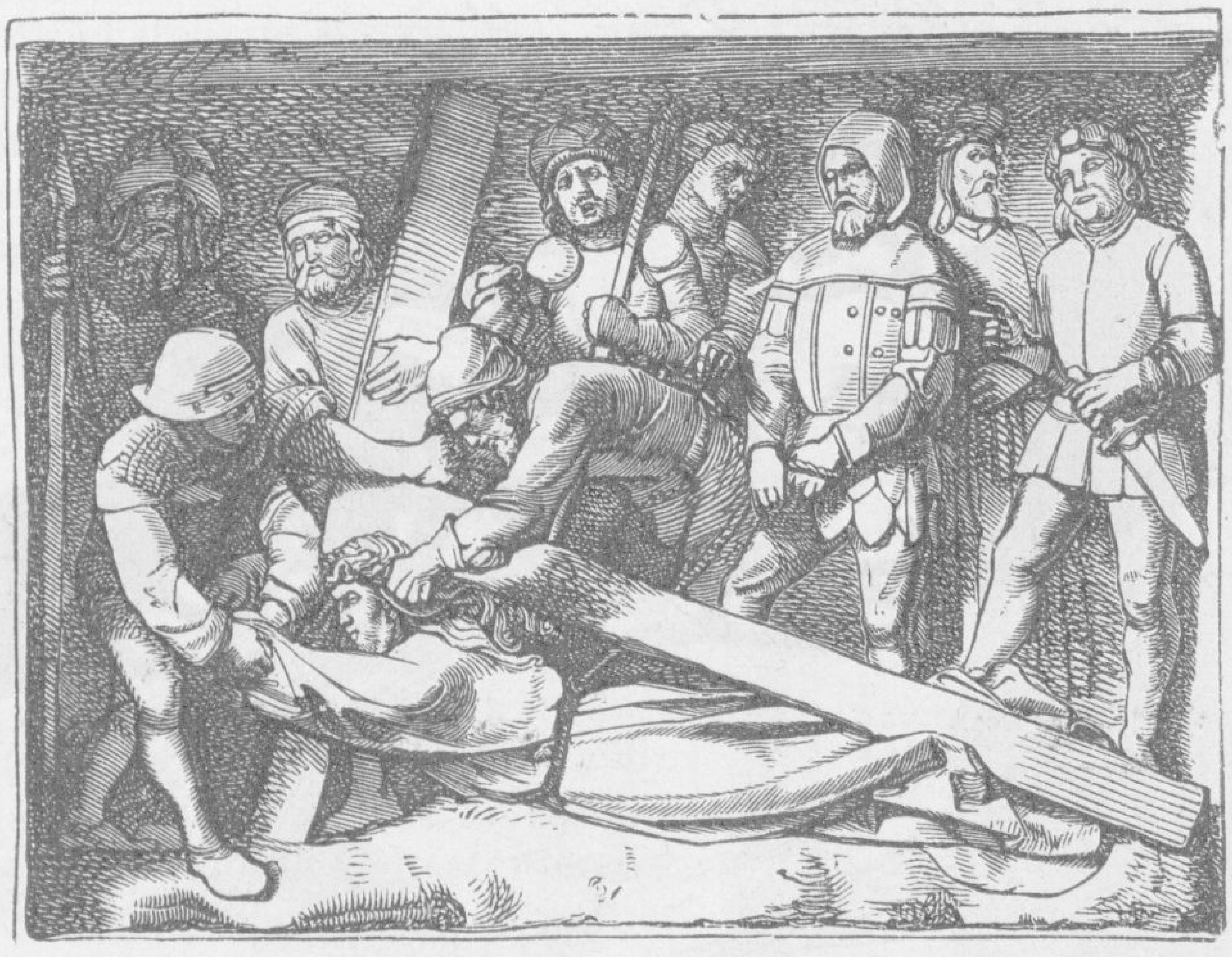


Fig. 594. Sechstes Stationsbild Kraft's. (Nach Wanderer.)

an den Portalen und Pfeilern der zierlichen Frauenkirche zu Esslingen (vgl. Fig. 454 auf S. 61), sowie an den Portalen des Münsters zu Ulm. Unter den glänzendsten Werken der schwäbischen Schule sind ferner zu erwähnen: das Sakramentsgehäuse im Ulmer Münster vom Jahr 1469, der Marktbrunnen und der Taufstein der Kirche zu Urach, letzterer 1518 von einem *Meister Christoph* ausgeführt (spätere Arbeiten von ihm an Grabmälern in der Kirche zu Baden, Wertheim und Offenburg), sowie der Taufstein und das h. Grab in der Marienkirche zu Reutlingen.

Zu den vorzüglichsten Arbeiten dieser Art, die halb der Architektur, halb der Bildnerei zufallen, gehören die ebenso originell erfundene als meisterhaft ausgeführte Kanzel des Doms zu Freiberg im Erzgebirg, um 1470 gearbeitet; sodann die prächtige Kanzel des Münsters zu Strassburg vom Jahr 1486; ferner die ebenfalls ausgezeichnete Kanzel in St. Stephan zu Wien, welche um 1512 vom Meister *Pilgram* gefertigt wurde und mit trefflich stylisirten Brustbildern der Kirchenväter geschmückt ist; ferner viele reich entwickelte Tabernakel und Lettner, die man überall in Deutschland noch gut erhalten findet. Sodann giebt eine Reihe tüchtiger Grabmäler in den Rheingegenden ein anschauliches Bild von der Entwicklung des Styles. Zu den früheren gehört der Grabstein Ruprechts von der Pfalz († 1410) in der h. Geistkirche zu Heidel-

berg. Mehrere dieser Art bewahrt der Dom zu Mainz[1]). Das Denkmal des Erzbischofs Konrad III. vom Jahr 1434 schwankt noch zwischen dem herkömmlichen Style und einer freieren individuellen Auffassung. In dem Grabmal Diether's von Isenburg (1482) hat letztere dagegen den Sieg davon getragen und kommt in einer Reihenfolge späterer Monumente immer mehr zur Geltung. Manches sodann noch in andern Kirchen.

Von grossem Werth ist weiterhin der bald nach 1468 entstandene Grabstein König Ludwigs des Baiern in der Frauenkirche zu München, bei aller realistischen Genauigkeit voll Adel und freiem Fluss der Linien. In Augsburg besitzt das Maximiliansmuseum einige Steinreliefs dieser Epoche, welche von reinem Schönheitssinn zeugen.

Einen der bedeutendsten Meister dieser Zeit brachte die fränkische Schule in *Adam Kraft* hervor, der bis 1507 lebte[2]) und hauptsächlich in Nürnberg



Fig. 595. Detail aus dem Passionsbilde Kraft's. (Nach Wanderer.)

thätig war. Energische Auffassung des Lebens, scharfe Ausprägung der Form und ein Zug gemüthvoller Innigkeit, der oft zu rührendem Ausdruck sich steigert, charakterisiren seine Werke. Die etwas überfüllte Anordnung, die unruhig gebrochenen Gewänder sind ein Tribut, den alle gleichzeitigen Meister mehr oder minder dem wunderlichen Geschmack ihrer Umgebung entrichten. Dazu kommt bei Kraft noch eine gewisse derbe Gedrungenheit der Gestalten. Seine früheste bekannte Arbeit sind die sieben Stationen auf dem Wege zum Johanniskirchhof, in denen er das siebenmalige Hinfallen Christi unter der Kreuzeslast in kräftigem Relief mit grosser Lebendigkeit und ergreifender Energie des Ausdrucks geschildert hat (Fig. 594 und 595). Zu diesem bedeutenden Werke gehört auch am Eingang des Johanniskirchhofes der Schädelberg mit der Darstellung des Gekreuzigten zwischen den beiden Schächern, eine Scene voll dramatischen Ausdrucks, Gestalt und Antlitz des Erlösers in edler Empfindung

[1]) Trefflich publicirt von *H. Emden*, der Dom zu Mainz und seine Denkmäler in 36 Photographien. Mainz 1858. — [2]) *R. v. Rettberg*, Nürnberg's Kunstleben S. 50. — Denkm. der Kunst Taf. 85 (V.-A. Taf. 52) Fig. 4—6. — Neue musterhafte Publikation von *F. Wanderer*, Adam Kraft und seine Schule. Nürnberg. Fol.

durchgeführt. Von den Gruppen, welche das Kreuz umgaben, sind nur Maria und Johannes, obendrein stark verwittert und beschädigt erhalten. Zu erschütternder Tiefe der Empfindung entfaltet sich sein Styl in den Reliefs der Passionsgeschichte, die er 1492 für das Schreyer'sche Grabmal am Aeusseren von S. Sebald ausführte, besonders die Grablegung Christi voll inniger Beseelung. Ehrfurchtsvoll haben Joseph von Arimathia und Nikodemus den Leichnam des Herrn gefasst und sind eben im Begriff, ihn dem Sarkophag anzuvertrauen; da bricht der Schmerz der verlassenen Getreuen unaufhaltsam hervor, am leidenschaftlichsten in Magdalena, die mit gerungenen Händen am Fussende des Grabes niedersinkt, am tiefsten in der Mutter, die noch einmal ihre Lippen auf die todesstarren Züge des geliebten Sohnes presst. Etwas später, 1496, entstand als ein Nachklang dieser Darstellungen die vereinzelte Passionsscene des unter dem Kreuzzusammenbrechenden Erlösers, welche man in S. Sebald am ersten südwestlichen Pfeiler des Schiffes sieht. — Eins der kunstvollsten Werke des Meisters ist das zu 64 Fuss aufsteigende steinerne Sakramentsgehäuse der Lorenzkirche, das er von 1496—1500 ausführte (Fig. 596). Der Unterbau ruht auf drei knieenden kräftigen Figuren, die den Meister selbst sammt zwei Gehülfen darstellen. Von hier schiesst eine schlanke, kühn aufstrebende gothische Pyramide empor, mit Statuetten und Reliefscenen der Leidensgeschichte geschmückt, am oberen Ende in eine rundgebogene Spitze auslaufend. Während der Arbeit an diesem grossen Denkmal entstanden noch einige andre kirchliche Werke, unter welchen das Pergersdörfer'sche Grabmal in der Frauenkirche von 1498 wohl den ersten Rang einnimmt. Es zeigt die Madonna mit dem Kinde, als Helferin der Christenheit, von zwei Engeln gekrönt, während andere Engel den Mantel der Muttergottes weit über die zu ihren Füssen knieenden Repräsentanten der ganzen Christenheit und die Familie Pergersdörfer ausbreiten. Ein Strahl von himmlischer Herrlichkeit erfüllt die ebenso grossartige als liebliche Gestalt der Maria und das holdselig lächelnde Kind. Am Choreingang der Frauenkirche zeugt sodann die Krönung der Jungfrau ebenfalls von der Hand des Meisters, und denselben Gegenstand wieder-

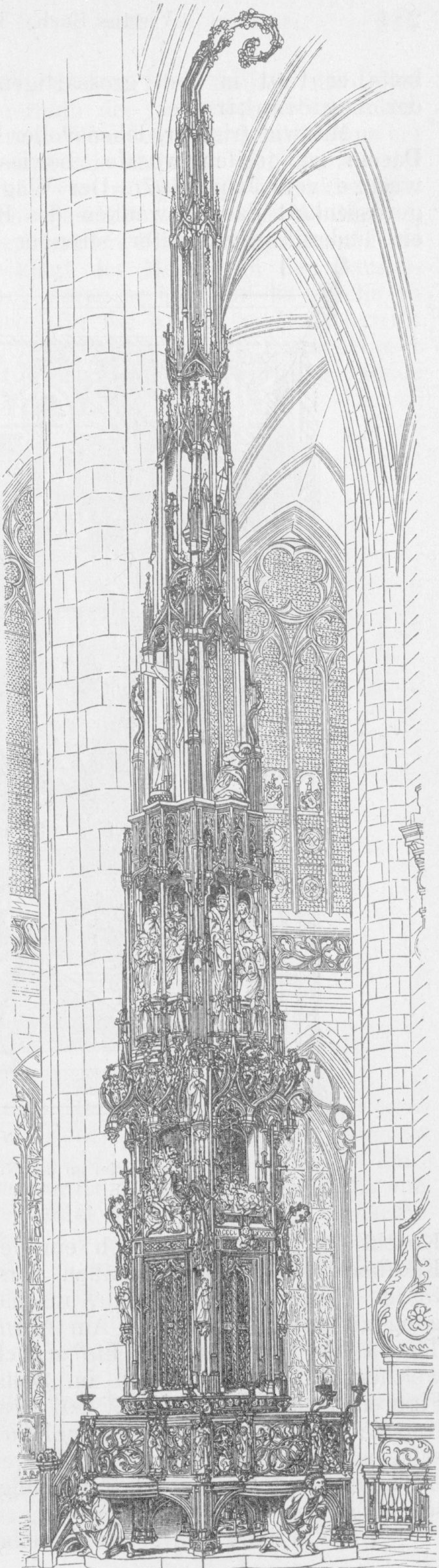


Fig. 596. Sakramentsgehäuse von A. Kraft.

holte er 1501 in dem grossartigen Hochrelief des Landauer'schen Grabmals in der Aegidienkirche.

Mit wie frischer, lebensvoller Naivetät der Meister auch in das gewöhnliche Dasein zu greifen wusste, bewies er an dem anziehenden Relief der Stadtwaage vom Jahr 1497. Der Wägemeister steht in der Mitte und beobachtet gewissenhaft das Schwanken des Balkens, unter welchem der Spruch „Dir als ein andern" die Gewähr strenger Rechtlichkeit verheisst. Während links der



Fig. 597. Relief an der Nürnberger Stadtwaage von A. Kraft.

Knecht im Begriff ist, noch ein Gewicht hinzuzusetzen, langt gegenüber der Kaufherr, dessen Waarenballen versteuert werden soll, zögernd in die Geldtasche. Es ist nicht möglich, anschaulicher, treffender, bezeichnender den Vorgang zu geben (Fig. 597). Am Abend seines Lebens griff er noch einmal zum Thema der Passionsgeschichte zurück und schuf in demselben Jahre (1507), in welchem er zu Schwabach im Spital starb, die aus fünfzehn lebensgrossen Figuren bestehende Gruppe der Grablegung Christi in der Holzschuher'schen Kapelle auf dem Johanniskirchhof. Joseph von Arimathia, dem der Meister seine eigenen würdevollen Züge gegeben hat, hält in tiefer Erregung den edlen Leichnam des Herrn. Die Nebenfiguren sind etwas geringere Arbeit, wahrscheinlich von Gesellenhand.

In Würzburg lebte um dieselbe Zeit als ebenfalls sehr tüchtiger Meister

Tilman Riemenschneider[1]) (c. 1460 bis 1531), dessen Styl freilich nicht die Kraft der Nürnberger Schule, dafür aber, innerhalb der realistischen Schranken des Zeitgeschmacks, eine rührende Innigkeit und Weichheit der Empfindung erreicht. Tüchtige Arbeiten sind die Statuen von Adam und Eva und der Apostel an der Frauenkirche in Würzburg, zum Theil von würdevoller Charakteristik. Seine Madonnenbilder, in der Neumünsterkirche daselbst und in der Wallfahrtskapelle zu Volkach, sind von liebenswürdiger Zartheit bei einer gewissen Fülle der Form. Elegische Töne des Schmerzes schlägt der Meister in den Darstellungen der Beweinung des todten Christus an, deren er eine für die Kirche zu Heidingsfeld, eine andere, reicher componirte, für die Kirche zu Maidbrunn (1525) schuf (Fig. 598). Von 1499—1513 arbeitete er das Marmorgrabmal Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde für den Dom von Bamberg. Beide

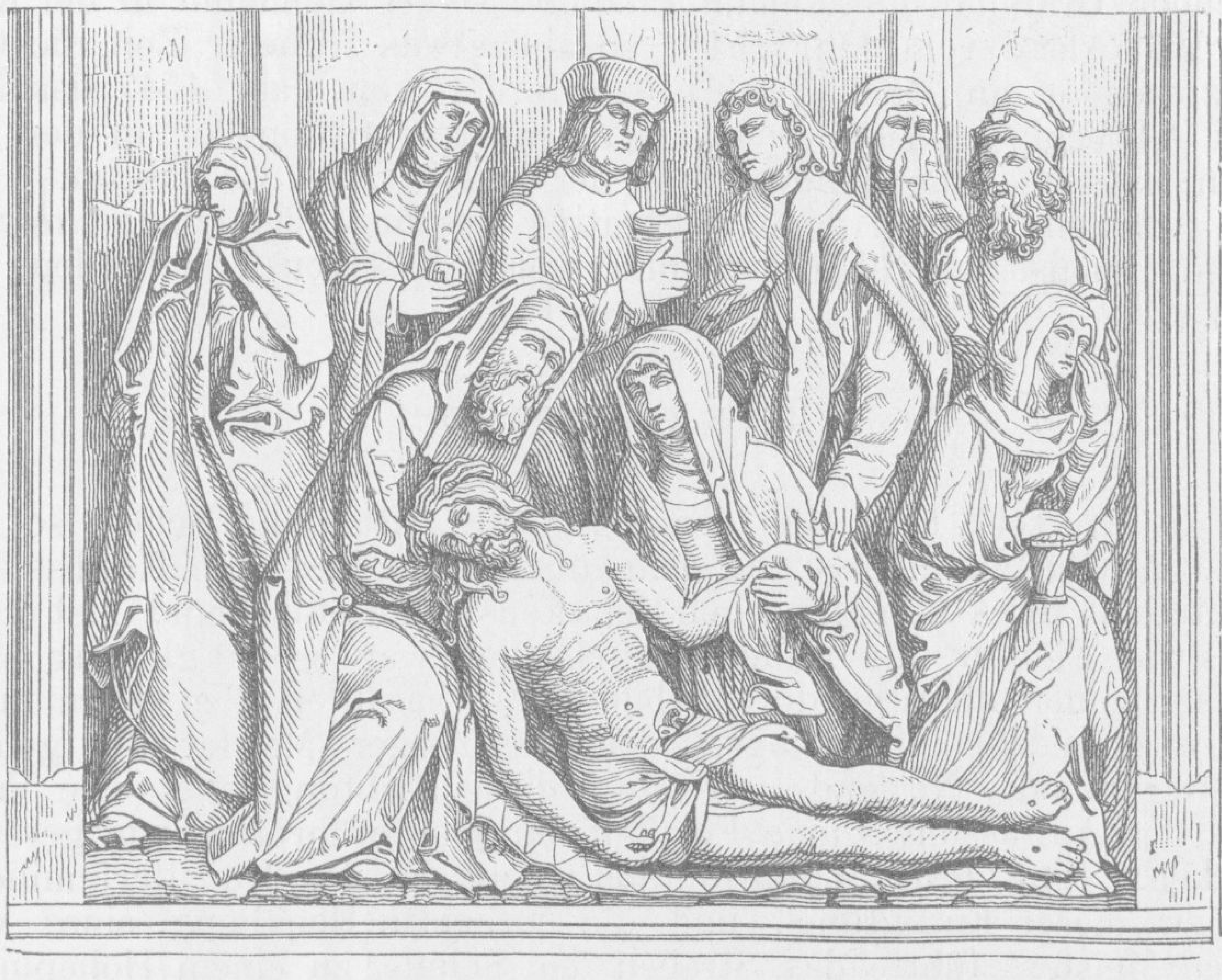


Fig. 598. Beweinung Christi, von Riemenschneider. Maidbrunn.

Gestalten sind in würdiger Auffassung auf dem Deckel des Sarkophags ruhend dargestellt; sodann die Seiten des letzteren mit Reliefscenen aus ihrem Leben in frischer, kräftig realistischer Behandlung geschmückt. Aus etwas früherer Zeit, nach 1495, stammt das ebenfalls treffliche Marmordenkmal Bischof Rudolph's von Scherenberg im Dom zu Würzburg, welches unter einem gothischen Baldachin die tüchtig individualisirte Gestalt des Bischofs in etwas schwerer, harter Gewandung zeigt. Dagegen erreicht der Meister in einem ebendort befindlichen, nach 1519 entstandenen Marmorgrabmal des Bischofs Lorenz von Bibra eine grossartige Würde und besonders gediegene Durchführung, wie denn hier auch bereits die moderne antikisirende Architektur sich in der Gesammtfassung geltend macht.

Wohl das stattlichste Grabmonument der ganzen Epoche ist das Marmordenkmal Kaiser Friedrichs III. im Stephansdom zu Wien, welches 1467 durch

[1]) *C. Becker*, Leben und Werke des Bildhauers Tilman Riemenschneider. Leipzig 1849. Fol. — *A. Weber,* Leben und Werke etc. Würzburg 1884 8. Dazu das in zwei Foliobänden erschienene Prachtwerk von *K. Streit.* Berlin 1888.

Meister *Niclas Lerch* aus Leiden begonnen, nach dessen Tode aber von Meister *Michael Dichter* fortgesetzt und 1513 vollendet wurde. Die Gesammtanlage erscheint ebenso originell wie grossartig durchdacht, indem auf einem breit vorspringenden hohen, mit Statuetten und Reliefs geschmückten Fuss sich der ebenfalls reich mit Bildwerken bedeckte Sarkophag erhebt, auf welchem die würdig und bedeutend aufgefasste Gestalt des Kaisers in vollem Ornate mit Scepter und Reichsapfel ausgestreckt liegt. Obwohl im Einzelnen noch gothische Details zur Anwendung gekommen sind, hat die Composition im Ganzen eine Klarheit, Ruhe und Uebersichtlichkeit, die schon an die Auffassung der Renaissance erinnern.

Andre deutsche Grabmäler aus etwas vorgeschrittener Zeit des 16. Jahrhunderts gehen in der Anordnung des Ganzen entschieden auf die Formen der Renaissance ein und wissen damit im Figürlichen noch die ganze individuelle Frische und Mannichfaltigkeit der bisherigen Darstellungsweise zu verbinden. So das schöne Grabmal des Johann Eltz und seiner Gemahlin in der Karmeliterkirche zu Boppard vom Jahr 1548; so aus etwas früherer Zeit die Grabmäler zweier Erzbischöfe im Dom zu Trier; ferner vom Jahr 1547 das Monument Erzbischof Albrechts im Dom zu Mainz, mehrere Grabmäler in der Kirche zu Wertheim und manches Andere. In der letzten Zeit des Jahrhunderts nimmt gerade in solchen Werken eine dekorative Gesammtbehandlung im Sinne der italienischen Renaissance überhand und weist dieselben bereits dem folgenden Zeitraum zu.

Erzarbeiten.

Für die deutsche Erzarbeit dieser Epoche tritt keine Schule so bedeutend hervor, wie die Nürnbergische, wie denn überhaupt diese alte Reichsstadt in der Mannichfaltigkeit ihres künstlerischen Schaffens für Deutschland fast die Stellung einnimmt, wie Florenz für Italien. Auch hier war es in gleicher Weise das Streben nach einer allseitig durchgebildeten, charaktervollen Formausprägung, was den verschiedenen Leistungen der Nürnberger Meister als gemeinsamer Grundzug eigen ist. Nirgends erreichte diese Richtung aber jene Vollendung, jenen Adel der Auffassung, jene Feinheit der Durchführung, wie gerade in den Bronzewerken. Eine feste Schultradition legte in der Künstlerfamilie *Vischer* die Basis zu dieser Entfaltung, und die besondre Begabung eines vorzüglich bedeutenden Meisters führte das Streben der Schule zu einem Höhepunkte, den in gleicher Weise das übrige Schaffen der nordischen Kunst kaum sonst erreicht hat. Das früheste bekannte Werk der Schule ist das bronzene Taufbecken der Stadtkirche zu Wittenberg, 1457 durch *Hermann Vischer* den älteren gearbeitet[1]). Seine Gesammtform ist gothisch, mit mancherlei zierlichem Ornament versehen; wichtig sind aber besonders die Figuren der Apostel, welche dasselbe umgeben, weil in ihnen theils ein glücklicher Nachklang der einfachen Linienführung gothischer Werke, theils eine bewusste, selbständige Aufnahme antiker Gewandmotive sich zu erkennen giebt.

Der Hauptmeister der Nürnberger Schule und einer der grössten der ganzen deutschen Kunst ist aber der Sohn jenes Hermann, der berühmte *Peter Vischer,* von dem wir wissen, dass er 1489 Meister wurde und 1529 starb[2]). Unter allen gleichzeitigen kunstbegabten Meistern, einzig Hans Holbein d. J. ausgenommen, hat er den freiesten Blick, der ihn befähigt, sich über die engen Schranken des Zeitgeschmackes zu erheben und in rastlosem Streben eine Reinheit und Lauterkeit, eine Würde und einen Adel des Styles zu erreichen, welcher in jener ganzen langen Epoche in nordischen Landen vereinzelt dasteht. Das früheste sichere

1) Abbildungen in *Schadow's* Denkmälern Wittenbergs. — 2) Denkm. d. Kunst Taf. 85 (V.-A. Taf. 52) Fig. 7—11. — Neueres Prachtwerk in Photogr. mit Text von *W. Lübke,* Nürnberg. Soldan. Fol.

Werk seiner Hand ist das im Jahr 1495 vollendete Grabmal des Erzbischofs Ernst im Dom von Magdeburg: ein mit den Apostelfiguren und andrem Bildwerk geschmückter Sarkophag, auf welchem die Gestalt des Erzbischofs ruht. Hier geht

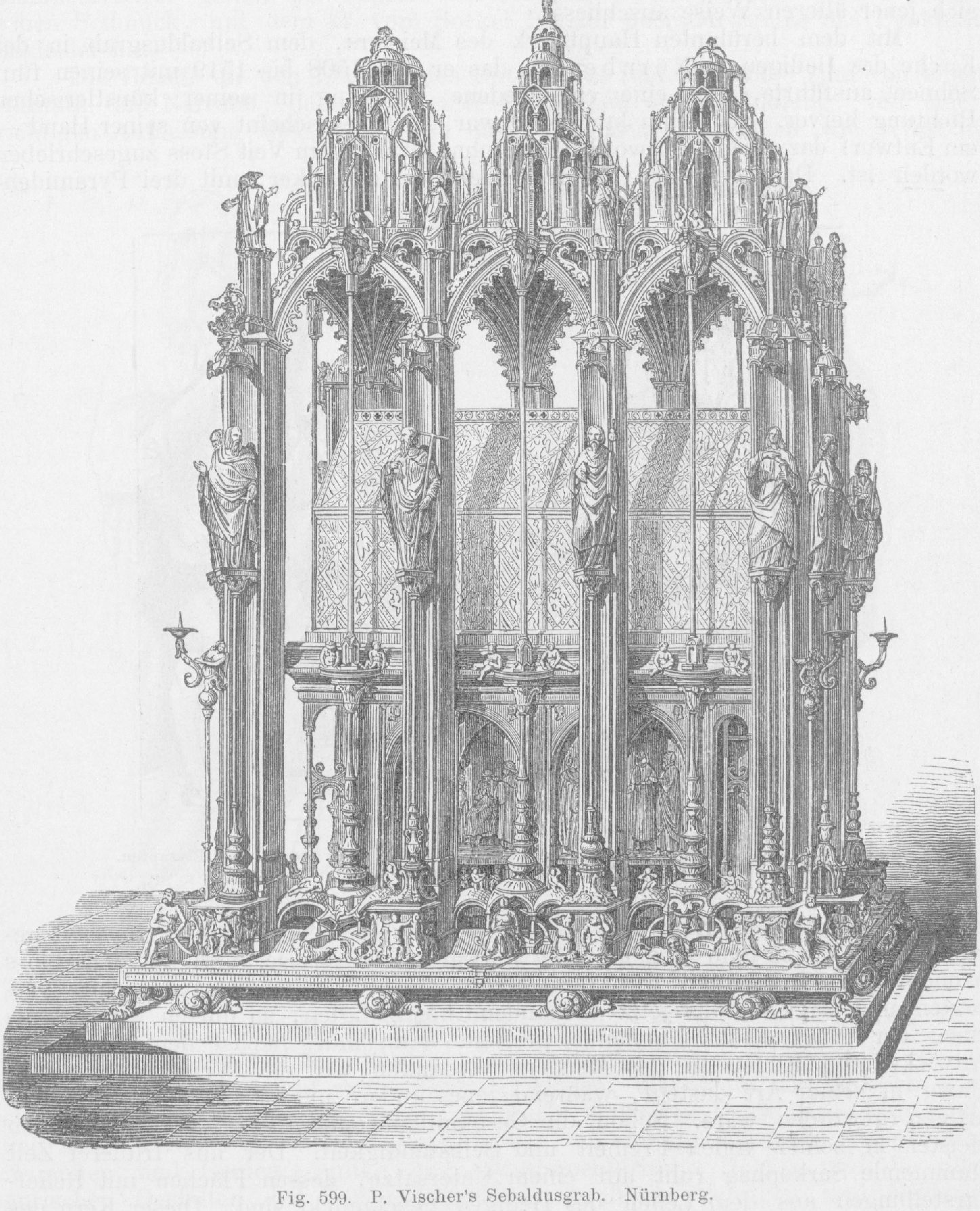


Fig. 599. P. Vischer's Sebaldusgrab. Nürnberg.

der Meister mehr als in irgend einer andern Arbeit auf die derbe Art der Charakteristik, die scharfe Behandlungsweise der gleichzeitigen Nürnberger Kunst ein, verräth jedoch in den Apostelfiguren schon seinen eigenen grossen Schönheitssinn. Auch die um dieselbe Zeit, 1496, ausgeführte Grabplatte des Bischofs Johann im Dom zu Breslau neigt in der Auffassung nach derselben Seite.

Andere Monumente dieser früheren Epoche, die jedoch nicht mit Gewissheit auf unsern Meister zurückzuführen sind, zeigen dagegen ein freies Fortschreiten in dem einfacheren, reineren Style seines Vaters. Manches ist, nach den Entwürfen Anderer, in der Vischer'schen Hütte nur gegossen worden; so das Denkmal Bischof Georg's II. im Dom zu Bamberg, 1506 vollendet, das in der Auffassung sich jener älteren Weise anschliesst.

Mit dem berühmten Hauptwerk des Meisters, dem Selbaldusgrab in der Kirche des Heiligen zu Nürnberg[1]), das er von 1508 bis 1519 mit seinen fünf Söhnen ausführte, tritt eine entschiedene Wendung in seiner künstlerischen Richtung hervor. Schon im Jahr 1488 war — wie es scheint von seiner Hand — ein Entwurf dazu gemacht worden, der ohne Grund dem Veit Stoss zugeschrieben worden ist. Darnach wäre das Monument ein schlanker, mit drei Pyramiden-



Fig. 600. Relief vom Sebaldusgrabe. Sebald wärmt sich an brennenden Eiszapfen.

spitzen aufstrebender Bau in schematisch conventionellem gothischem Styl geworden. Wenn es (wie man in völlig unbegründeter Weise vermuthet hat) bloss ökonomische Rücksichten waren, welche diesem Projekt die Ausführung versagten und dagegen das jetzt vorhandene begünstigten, so dürfen wir dies als einen der glücklichsten Umstände preisen; denn ihm, nächst dem gereifteren entwickelteren Kunstsinn des Meisters verdanken wir ein Werk, das ebenso einzig in seiner Art dasteht, während jenes andere nur eins von vielen gleichartigen geworden wäre. Schon die Gesammtconception des Werkes zeigt den Meister in seiner vollen Freiheit und Selbständigkeit. Der aus früherer Zeit stammende Sarkophag ruht auf einem Untersatze, dessen Flächen mit Reliefdarstellungen aus dem Leben des Heiligen geschmückt sind. Dieser Kern des Denkmals ist überbaut von einem auf acht schlanken Pfeilern emporsteigenden luftigen Gehäuse, das von drei reichen Baldachinen bekrönt wird. Wie letztere eine freie Nachbildung ähnlicher an Monumenten des 13. Jahrhunderts häufig vorkommender Bekrönungen sind, so hat das Ganze im Aufbau die schlanken,

[1]) Gestochen von *Reindel.* — Denkm. der Kunst Taf. 85 (V.-A. Taf. 52) Fig. 7—10.

leichten Dispositionen des gothischen Styls, während die Formbildung im Einzelnen die zierlichste Renaissance zeigt (Fig. 599). Diese verschiedenen Elemente sind aber so geistreich, frei und lebendig mit einander verschmolzen, dass das Werk schon in dieser Hinsicht bewundernswürdig erscheint. Noch mannichfaltiger glänzt der Genius des Meisters in dem überaus reichen plastischen Schmuck, mit dem er vom Sockel bis zur obersten Spitze das Denkmal bekleidet hat.

Die Reliefs an den Flächen des Untersatzes (vgl. Fig. 600) sind von einer Anmuth und Naivetät, dabei von einer Einfachheit der Behandlung, von einer richtigen Auffassung des Reliefstyls, dass sie darin im Norden wie selbst in

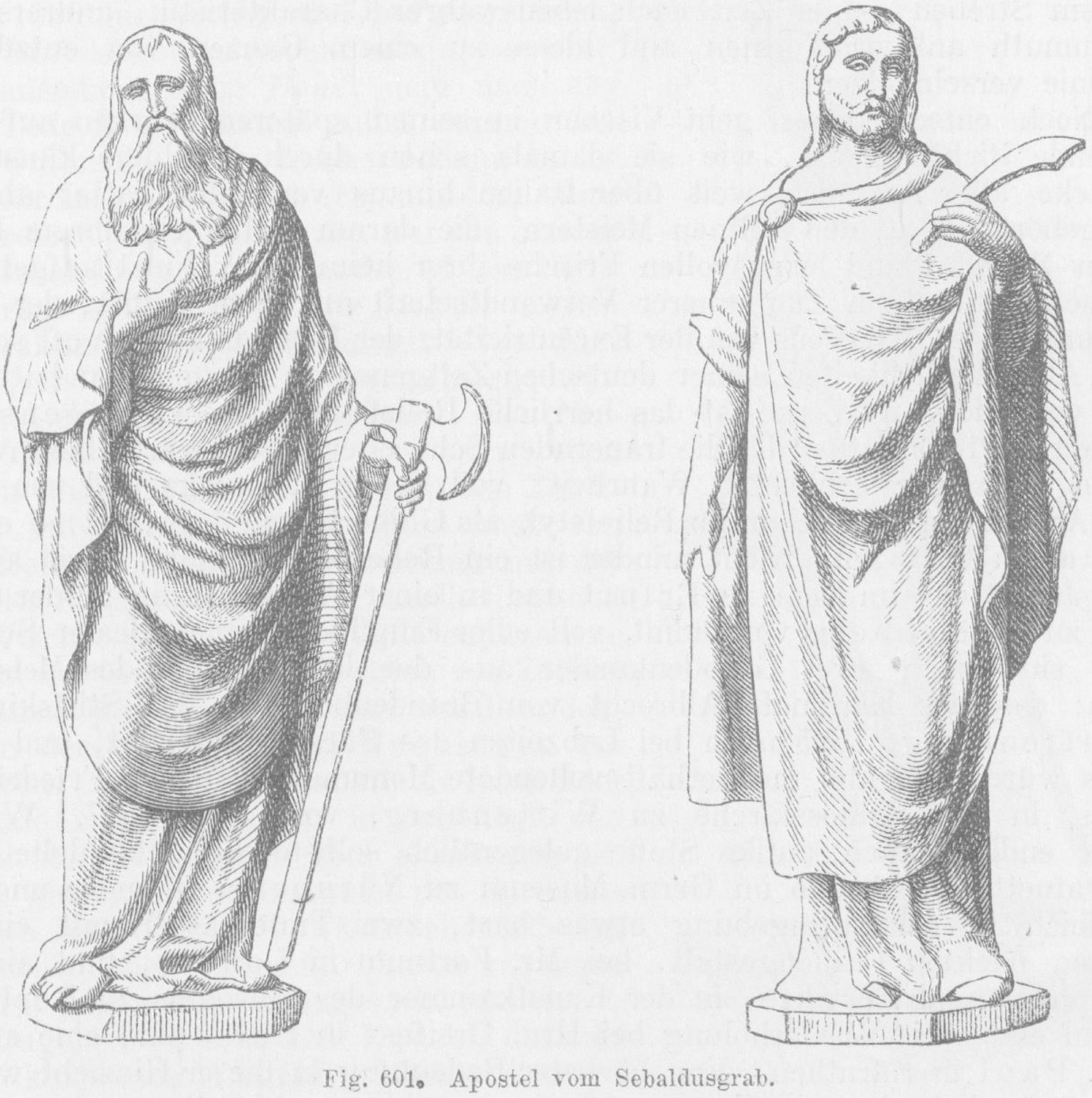


Fig. 601. Apostel vom Sebaldusgrab.

Italien kaum ihres Gleichen finden. Das Gehäuse sodann ruht — eine sinnige Idee des Künstlers — auf zwölf Riesenschnecken, die es auf dem Rücken ihrer starken Schalen tragen, und zeigt am reich verzierten Fusse eine Fülle trefflich ausgeführter Figürchen, liegende Löwen, allerlei mythologische Fabelwesen, Nymphen und Genien, antike und alttestamentarische Helden und die allegorischen Gestalten der Kardinaltugenden. Auch im Uebrigen sind Gesimse, Zwickel und andre Stellen mit allerlei kleinen Geschöpfen bevölkert. An den vier Ecken sind Leuchterhalter in Gestalt von fabelhaften Meerjungfern angebracht, die gleich dem Uebrigen eine vollendete Anmuth und Leichtigkeit in Erfindung und Ausführung haben. Sodann folgen an den schön gegliederten Pfeilern in kleinen Nischen die Gestalten der Apostel, in denen der Meister den höchsten Adel, die vollendete Freiheit und Grösse des Styles erreicht hat. In dem edlen Schwunge der Gewänder klingt geläutert und verklärt der Idealis-

mus des 14. Jahrhunderts nach, begegnet sich mit klassischer Einfachheit und Feinheit der Empfindung, mit vollendeter Kenntniss des natürlichen Organismus und giebt der bedeutsamen Charakteristik eine hoheitvolle Schönheit, wie sie sich in verwandter Weise nur bei Lorenzo Ghiberti findet (vergl. Fig. 601). An der einen Schmalseite des Untersatzes hat der Meister die einfache würdige Gestalt des h. Sebald, an der andern sich selbst in ansprechender volksthümlich schlichter Erscheinung mit Kappe und Schurzfell angebracht. Die Pfeiler laufen nicht wie beim gothischen Styl in Fialen aus, sondern sind mit zwölf Prophetenstatuetten bekrönt; auf dem mittleren Baldachin aber, dem höchsten Punkte des Ganzen, steht das Christuskind mit der Weltkugel. So hat der Meister den tiefsinnigen Gedankencyklus und den Idealismus des Mittelalters einerseits mit dem Streben seiner Zeit nach lebenswahrer Charakteristik, andrerseits mit der Anmuth antiker Formen und Ideen zu einem Ganzen von entzückender Harmonie verschmolzen.

Noch entschiedener geht Vischer in seinen späteren Werken auf die antikisirende Richtung ein, wie sie damals schon durch unzählige künstlerische Eindrücke aller Art sich weit über Italien hinaus verbreitet hatte; aber auch jetzt gehört er zu den seltnen Meistern, die darum nichts von ihrem Eigenen, von der Naivetät und lebensvollen Frische ihrer heimischen Kunst aufgeben. Es war eben in ihm ein Zug innerer Verwandtschaft mit jener Kunst, der ihn von Anbeginn seines Schaffens von der Excentricität, der Phantastik, den oft schrullenhaften Absonderlichkeiten seiner deutschen Zeitgenossen ferngehalten hatte. Eins seiner vollendetsten Werke ist das herrliche Relief im Dome zu Regensburg[1]), vom Jahr 1521, Christus, der die trauernden Schwestern des Lazarus beschwichtigt, rührend in seiner schlichten Wahrheit, voll tiefen Ausdrucks und von schöner klarer Anordnung, einfacher im Reliefstyl, als Ghiberti und doch fast so edel und frei in allem Uebrigen. Nicht minder ist ein Relief der Krönung Mariä aus demselben Jahre, das im Dom zu Erfurt und in einer Wiederholung in der Schlosskirche zu Wittenberg vorkommt, voll edler Empfindung und idealer Schönheit. Ferner sind noch zwei Grabdenkmäler aus der letzten Zeit des Meisters zu nennen: das des Kardinals Albrecht von Brandenburg in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, 1525 noch bei Lebzeiten des Fürsten gefertigt, und das besonders würdevolle und meisterhaft vollendete Monument Kurfürst Friedrichs des Weisen, in der Schlosskirche zu Wittenberg, vom Jahr 1527. Wie Peter Vischer endlich auch antike Stoffe gelegentlich selbständig behandelte, zeigen eine Statuette des Apollo im Germ. Museum zu Nürnberg, lebendig und frisch, wenngleich in der Formgebung etwas hart, zwei Tintenfässer mit einer anmuthigen nackten Frauengestalt, bei Mr. Fortnum in London, und ein Relief mit Orpheus und Eurydice, in der Kunstkammer des Museums zu Berlin, von welchem eine freie Wiederholung bei Hrn. Dreifuss in Paris und eine andre im Stift S. Paul in Kärnthen. Von höchster Bedeutung in dieser Hinsicht war aber das ursprünglich für ein Fuggergrab in Augsburg angefertigte, dann für den Saal des Rathhauses in Nürnberg hergerichtete Bronzegitter, in welchem der Meister das volle Verständniss der italienischen Renaissance, wahrscheinlich nach Studien seines Sohnes Hermann, dargelegt hatte. Zu Anfang unsers Jahrhunderts von der bairischen Regierung abgebrochen und um den Metallwerth verschleudert, ist das unvergleichliche Werk spurlos verschollen[2]).

Ausser diesen zahlreichen und bedeutenden Werken sind nun noch einige anzuführen, die zwar ebenfalls aus der Werkstatt des Meisters hervorgingen, aber nicht so unbedingt auf seine eigene Hand weisen, auch eine gewisse Ungleichheit in der Behandlung verrathen. Dahin gehören die Grabmonumente hennebergischer Grafen in der Kirche zu Römhild bei Meiningen[3]), das nach

[1]) Denkm. der Kunst Taf 85 Fig. 11. — [2]) Abbildungen in dem oben erwähnten Prachtwerk von *Soldan*. — [3]) *Döbner,* die ehernen Denkmale in der Stiftskirche zu Römhild etc. Mit Abbildungen. München 1840.

1480 entstandene des Grafen Otto IV., vielleicht ein Jugendwerk des Meisters, und vorzüglich das nach 1507 gefertigte Hermann's VIII. und seiner Gemahlin Elisabeth, bei denen die Charakteristik der Hauptgestalten überaus bedeutend erscheint und wohl sicher auf Peter Vischer selbst zurückzuführen ist. Ferner das Doppeldenkmal des Kurfürsten Johann Cicero im Dom zu Berlin, das die Jahreszahl 1530 und den Namen des *Johann Vischer* trägt, dessen älteren Theil man aber dem grossen Meister wird absprechen müssen. Endlich die zum Theil schöne Platte mit der Grablegung Christi in der Aegidienkirche zu Nürnberg vom Jahr 1522, deren Entwurf indess wie auch die Ausführung des unvergleichlich schön im flachen Relief verkürzten Christusleichnams auf den Meister selbst zurückweist. Der eben genannte *Johann Vischer* fertigte 1530 das edle Bronzerelief einer Maria, das die Stiftskirche zu Aschaffenburg bewahrt. Von demselben Sohne *Hans*, dem nach des Vaters Tode die Werkstatt zufiel, stammt das schöne Grabmal des Kurfürsten Johann in der Schlosskirche zu Wittenberg, aus dem Jahre 1534, freilich nicht mehr ganz frei von Manier in der Behandlung des Gewandes. Diese Richtung prägt sich noch etwas stärker aus in dem Grabmal Bischof Sigismund's von Lindenau († 1544) im Dom zu Merseburg, welches demselben Künstler angehört. Von *Hermann Vischer* wissen wir nur, dass er in Italien gewesen und von dort eine Anzahl von Zeichnungen mitgebracht hat, so dass auch von dieser Seite eine direkte Verbindung mit der Kunst des Südens verbürgt ist. Endlich scheint Peter Vischer noch das um 1510 entstandene Grabmal des Grafen Eitel Friedrich von Zollern und seiner Gemahlin Magdalena von Brandenburg in der Stadtkirche zu Hechingen anzugehören, welches dem späteren Römhilder Denkmale nahe verwandt, in Schönheit und Freiheit der Behandlung ihm ebenbürtig ist. Ob das gleichzeitige Monument des Kardinals Friedrich im Dome zu Krakau ebenfalls aus der Vischer'schen Werkstatt hervorgegangen ist, muss einstweilen dahingestellt bleiben.



Fig. 602. König Arthur, von P. Vischer. Innsbruck.

Dagegen ist wohl kein Zweifel, dass die beiden kolossalen Erzbilder König Arthur's und Theodorich's am Denkmal Kaiser Maximilian's in der Stiftskirche zu Innsbruck Peter Vischer's Hand ihre Entstehung verdanken[1]). Dies Monument, eins der umfangreichsten und prachtvollsten plastischen Denkmale der Welt, wurde seit 1508 nach einer Idee des kunstliebenden Kaisers unter Leitung seines Hofmalers *Gilg Sesslschreiber* von Augsburg begonnen. Zunächst nahm man die 28 ehernen Kolossalbilder von Vorfahren des kaiserlichen Hauses und von halb sagenhaften Heldenkönigen des frühen Mittelalters in Angriff, welche in feierlichem Reigen das eigentliche Denkmal umgeben. Die edelsten von diesen sind die mit 1513 bezeichneten Bilder Arthur's (Fig. 602) und Theodorichs,

[1]) Nach neuerdings von mir angestellten und veranlassten Untersuchungen. — Vgl. darüber meine „Gesch. der Plastik“ 3. Aufl. S. 758. — Denkm. d. Kunst Taf. 87 Fig. 2. Dazu das abschliessende schöne Werk von Dr. *Schönherr* im Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen XI. Band. Wien 1890.

deren elegante Haltung, feine Verhältnisse und vollkommene Ausführung (letztres namentlich bei Arthur) sie als Peter Vischer's Werke bewähren. Ausserdem ist die Mehrzahl der weiblichen Gestalten durch anmuthige Haltung, reich damascirte und weich fliessende Gewänder ausgezeichnet. Von ihnen gehören nach Schönherr's Untersuchungen die einfach edle Eleonora, Cimburgis, Kunigunde und Maria von Burgund Meister Gilg an. Von den männlichen Statuen arbeitete er König Philipp, Herzog Ernst, Theodobertus, König Rudolph und den knieenden



Fig. 603. Buchdeckel von A. Eisenhoidt. Herdringen.

Kaiser Maximilian, der später neu gegossen wurde. Ausserdem hat derselbe Meister zu Herzog Karl und Philipp von Burgund die Zeichnungen angefertigt. Alle diese Werke gehören zu den vorzüglicheren der Reihenfolge. Die übrigen, namentlich die grösstentheils minder gelungenen, theils schwerfällig derben, theils nüchternen oder phantastischen, aber durchweg in staunenswerth reichen Trachten ausgeführten ritterlichen Standbilder sind nach der 1518 erfolgten Entlassung des genialen aber leichtsinnigen Künstlers von Anderen ausgeführt worden. Als Giesser werden *Steffen* und *Melchior Godl*, sowie *Gregor Löffler* hauptsächlich

genannt. Letzterer goss noch 1549 das von *Cristoph Amberger* entworfene Standbild Chlodwig's. Die Arbeit rückte bei dem Umfang des Werkes nur langsam vor und das Ganze fand erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts seinen Abschluss. Denn es kamen ausserdem noch 23 etwa zwei Fuss hohe Erzbilder von Heiligen des österreichischen Hauses dazu, welche ursprünglich wohl unmittelbar mit dem Denkmal verbunden werden sollten, jetzt aber in der Silberkapelle derselben Kirche getrennt aufgestellt sind. Auch diese zeigen sich, wenngleich ohne besondere Feinheit der Auffassung, doch als tüchtige, lebensvolle Werke. Zuletzt wurde das prachtvolle Marmor-Kenotaphium ausgeführt, auf welchem die edle, innig bewegte Erzstatue des im Gebete knieenden Kaisers angeordnet ist. Letztere, sowie die in einem antikisirenden Style fein behandelten Statuen der vier Kardinaltugenden, welche den Kaiser umgeben, wurden von *Alexander Colin* aus Mecheln entworfen und von *Hans Lendenstrauch* aus München 1572 gegossen, worauf das Kaiserbild 1582 durch einen Italiener *Lodovico Scalza*, genannt *del Duca*, „umgegossen" wurde. Colin führte endlich auch 20 von den Marmorreliefs aus, welche das Monument bekleiden, und von denen die vier ersten von *Bernhard* und *Arnold Abel* aus Cöln, nach Entwürfen von ihrem Bruder *Florian* herrühren. Diese Werke, Heldenthaten und glänzende Vorgänge aus dem Leben des Kaisers enthaltend, sind allerdings im Sinne der Zeit rein malerisch in gedrängter Anordnung componirt, erfreuen aber durch die zierlich saubere Miniaturausführung, sowie durch manchen frischen, lebensvollen Zug und blendende Virtuosität der Meisselführung. So steht denn das ganze gewaltige Monument einzig in seiner Art da.

Ein grossartiges Gesamtdenkmal der Plastik dieser Zeit sind sodann die Grabmäler sächsischer Fürsten im Chor des Doms zu Freiberg. Sie beginnen mit Heinrich dem Frommen († 1541) und enthalten in einer reichen Marmorarchitektur der Renaissance sechs vergoldete Bronzestatuen von Fürsten und Fürstinnen, sowie die Gestalten der Caritas und Justitia, tüchtige Arbeiten, zum Theil von höchst lebendiger individueller Fassung, die sich jedoch auch hier dem allgemeinen Idealstyle schon zuneigt. — So geht auch auf dem Gebiete des Erzgusses in den späteren Decennien des Jahrhunderts jener Umschwung vor sich, den wir oben bereits als einen Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Plastik bezeichneten, und dessen Denkmale dem folgenden Kapitel vorbehalten bleiben.

Die Goldschmiedekunst der Zeit wird hauptsächlich durch zwei Meister vertreten, deren Leistungen sich ins Gebiet der freien Kunst aufschwingen: *Wenzel Jamnitzer* von Nürnberg, besonders durch den herrlichen, neuerdings nach Frankfurt in den Besitz des Freiherrn von Rothschild übergegangenen Merkelschen Tafelaufsatz bekannt, und *Anton Eisenhoidt* von Warburg, der erst kürzlich aus der Vergessenheit an's Licht gezogen wurde[1]). Von letzterem besitzt Graf Fürstenberg auf Schloss Herdringen in Westfalen die ganze Prachtausstattung einer Kapelle, welche Theodor von Fürstenberg, Fürstbischof von Paderborn, seit 1588 durch den Meister ausführen liess. Diese Arbeiten bezeugen eine hohe künstlerische Gewandtheit und eine volle Herrschaft über die Formenwelt der damaligen italienischen Kunst, welche der auch als Kupferstecher thätige Künstler sich bei einem Aufenthalt in Rom erworben hatte, ohne darum doch den heimischen Traditionen sich gänzlich abzuwenden (Fig. 603).

B. In Frankreich, den Niederlanden, Spanien und England.

Die bildende Kunst der anderen ausseritalienischen Länder bedarf noch vielfacher Studien und Forschungen, ehe wir einen zusammenhängenden Ueberblick über ihre Entwicklung zu gewinnen vermögen. Einstweilen gehen wir den vereinzelten Notizen nach, die darüber vorliegen.

[1]) Vgl. die Publikation von J. Lessing. Berlin 1880. Fol.

In **Frankreich**[1]) sind die Einflüsse des Realismus schon durch die früher erwähnten Werke zu Dijon für den Ausgang des 14. Jahrhunderts nachgewiesen. Im Laufe der folgenden Epoche steigert sich dies Streben zu eigenthümlicher Kraft und Bedeutung, verbindet sich jedoch manchmal mit einer liebenswürdigen Weichheit und Milde des Ausdrucks. Sodann dringt in die Gesammtauffassung mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts die italienische Renaissance ein, welche besonders an Grabmonumenten mit Opulenz und Würde gehandhabt wird. Von Schnitzarbeiten ist manches an reich durchgeführten Chorstühlen vorhanden: so in der Kathedrale zu Amiens vom Jahr 1508, ausgeführt durch *Jean Trupin*, und in manchen anderen Kirchen. Die Steinsculptur entwickelt sich zu grosser

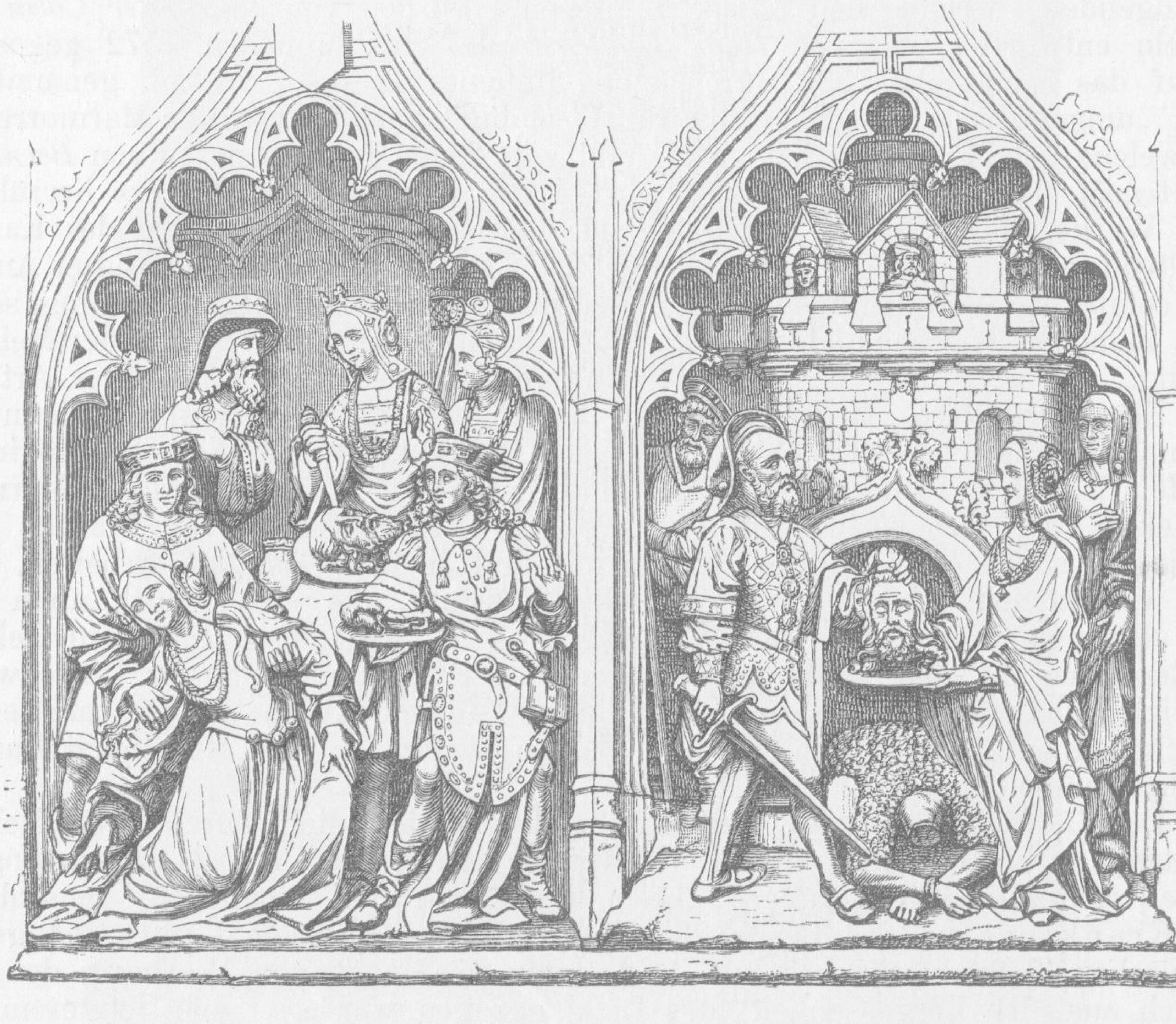


Fig. 604. Reliefs in der Kathedrale von Amiens.

Ueppigkeit und Pracht theils an den für die Ausschmückung der Chorschranken ausgeführten Reliefs, welche meistens wie in der Kathedrale von Chartres und noch mehr in der von Amiens (um 1531) eine unruhig überfüllte Anordnung verrathen (Fig. 604); vorzüglich aber sind es einzelne überaus luxuriöse Grabmonumente, in denen sich der Realismus oft edel und maassvoll entfaltet. Zu den früheren dieser Werke gehört das seit 1444 entstandene, 1461 noch nicht vollendete Grabmal des Herzogs Johann ohne Furcht und seiner Gemahlin, welches aus der Karthause zu Dijon in das dortige Museum gelangt ist. Seit 1504 entstanden die prächtigen Fürstengräber in der Kirche von Brou, die eben so sehr durch die vollendete Zartheit der Durchführung, wie durch die tief gemüthvolle Auffassung fesseln. Nicht minder kostbar und kunstreich ist das Doppelmonument der beiden Kardinäle von Amboise in der Kathedrale zu Rouen, welches nach

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 86. — Vgl. meine „Gesch. der Plastik“ 3. Aufl. S. 779 ff.

1510 in eigenthümlicher Verschmelzung mittelalterlicher und antikisirender Behandlung von *Roullant de Roux* gefertigt wurde. Sodann aus etwas späterer Zeit (gegen 1530) das Grabmal Louis' XII. und seiner Gemahlin Anna von Bretagne in der Kirche zu S. Denis, ein Werk des ausgezeichneten *Jean Juste* von Tours. Hier tritt die für solche Monumente in Italien ausgebildete Anordnung in glänzender Prachtentfaltung auf. Das Denkmal besteht aus einem offenen Arkadenbau, auf dessen oberer Plattform die beiden ausdrucksvoll edlen Marmorstatuen der Verstorbenen knieen. Durch die Arkadenbögen aber fällt der Blick auf die in furchtbarer Wahrheit des Todes ausgestreckt daliegenden Gestalten Beider, die in schneidender Absichtlichkeit wie über Leichen genommene Abgüsse



Fig. 605. Diana von Poitiers, von J. Goujon. Louvre.

ausgeführt sind. Hier tritt der nordische Realismus in seiner herbsten Schärfe hervor. Apostelstatuen und andres bildliche Beiwerk von geringerer Hand schmückt den Unterbau. Früher schuf derselbe Meister in der Kathedrale von Tours die zarten, liebenswürdigen Grabstatuen von zwei frühverstorbenen Prinzen des königlichen Hauses. Endlich dürften ihm die unübertrefflich edlen Grabgestalten des Ministers Louis de Poncher und seiner Gemahlin Roberte Legendre, im Museum des Louvre angehören.

Die antikisirende Richtung, welche hier schon zur Geltung gelangt, und deren Aufnahme durch den Einfluss zahlreich aus Italien berufener Künstler vermittelt wurde, bricht sich nun gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts immer ausschliesslicher Bahn. Immer vereinzelter werden jene Werke, welche in Anschauung und Formcharakter mit dem Mittelalter verwandt sind, wie eine Gruppe der Grablegung vom Jahre 1545 in der Krypta der Kathedrale von Bourges, oder wie die Arbeiten eines bescheidenen Künstlers der Provinz, *G. Richier,* von

welchem man einen Kalvarienberg in der Kirche von Hattonle-Châtel (1523) und von späterem Datum (nach 1544) in S. Etienne zu Bar-le-Duc das Grabmal Herzogs René von Chalons sieht. Die Mehrzahl der Künstler wird vom Hofe beschäftigt und schliesst sich daher dem dort beliebt gewordenen Renaissancestyl an. So der bedeutende *Pierre Bontemps,* welcher 1552 das Grabmal Franz I. in S. Denis arbeitete, dessen Ausführung, nach dem Muster des Grabes Louis XII., jenes an Pracht noch überbietet. Namentlich waren es sodann die glanzvollen Arbeiten für die Ausschmückung des Schlosses Fontainebleau, an welchen sich eine Anzahl tüchtiger Künstler betheiligten und heranbildeten, die man unter dem Namen der „Schule von Fontainebleau“ zusammenfasst. Der Hauptmeister ist *Jean Goujon* (— c. 1568), dessen plastische Werke eine vollendete Anmuth in weicher, eleganter Formbehandlung erreichen. Von ihm rühren die zart und edel durchgeführten Reliefs vom Brunnen „des innocents“ im Museum des Louvre zu Paris; von ihm ferner die etwas gezierte Darstellung der Geliebten Heinrich's II., Diana von Poitiers, die als wirkliche Diana ganz nackt in der Auffassung jener Zeit neben einem prächtigen Hirsch ausruhend vorgeführt ist; ursprünglich im Schloss Anet, jetzt ebenfalls im Louvre (Fig. 605). Daselbst noch manches andre Werk seiner Hand. In ähnlicher Richtung war *Germain Pilon* thätig, der an dem Denkmal Franz I. betheiligt war und sodann, ebenfalls in S. Denis, das Monument Heinrich's II. von 1564 bis 1583 arbeitete. Etwas früher (um 1560) schuf er die drei übergraziösen Grazien, jetzt im Museum des Louvre, welche ehemals in der Cölestinerkirche das Herz Heinrich's II. in einer Urne trugen. Diese und andre Arbeiten desselben vielseitigen Künstlers zeugen von grosser Leichtigkeit und technischer Meisterschaft, beweisen aber zugleich, dass die naive Zeit der französischen Kunst für immer entschwunden und durch geziertes, studirtes, selbst manierirtes Wesen verdrängt war. An dem Grabmal Heinrich's II. betheiligten sich ferner der Italiener *Ponzio,* der als *„Maître Ponce“* eine nicht unbedeutende Stellung in der damaligen französischen Schule einnimmt, und *Frémin Roussel*, der auch in Fontainebleau arbeitete. Noch gehören in diese Reihe *Jean Cousin* und *Barthélemy Prieur,* von denen mehrere feine Bildnissdarstellungen in der Sammlung des Louvre den Beweis liefern, dass diese Gattung der Plastik sich längere Zeit hindurch Adel und Einfachheit des Styls zu bewahren wusste. Von *Cousin*, der auch als Maler, Glasmaler und Stecher sich auszeichnete, rührt namentlich das Denkmal des Admirals Chabot, ein Werk von edler Lebenswahrheit.

In den **Niederlanden** scheint die glänzende Entfaltung der Malerei dem plastischen Schaffen hinderlich gewesen zu sein; doch geben einzelne Denkmale eine günstige Vorstellung von der trotzdem bei verschiedenen Anlässen dargelegten Geschicklichkeit der Künstler. Das in edler Naturwahrheit 1495 durch *Jean de Baker* ausgeführte Denkmal der Maria von Burgund in der Liebfrauenkirche zu Brügge, dem später (1558) in merklich flauerer Behandlung das Monument Karl's des Kühnen hinzugefügt wurde, sind bedeutende Werke des Erzgusses. Ein fein aufgefasstes und zart durchgeführtes Marmorgrab vom Jahre 1544 sieht man in einer Seitenkapelle von S. Jakob zu Brügge, und ein glanzvolles, phantasiereiches Erzeugniss der Schnitzerei ist der Kamin im dortigen Justizpalast vom Jahre 1529. Unter den Goldschmieden ist als einer der vorzüglichsten Meister *Paulus van Vianen* zu nennen, den man als den niederländischen Benvenuto bezeichnet, und dessen Richtung der seines Zeit- und Kunstgenossen Eisenhoidt verwandt erscheint[1]).

Spanien[2]) ist reich an plastischen Werken aus dieser Epoche, in denen sich eine mittelalterliche Composition oft mit antikisirenden Einflüssen zu phantastischer, prachtvoller Wirkung verbindet. Besonders gilt dies von den hochaufgethürmten Schnitzaltären, deren Anordnung allerdings im Einzelnen mehr der Renaissance entspricht, obschon die Tendenz im Ganzen noch eine gothische

1) Vgl. Lützow's Zeitschr. für bild. Kunst XV. — 2) Denkm. der Kunst Taf. 86.

genannt werden kann. Zahlreiche Statuen in Nischen, sowie malerisch behandelte Reliefs schmücken diese luxuriös ausgeführten Werke. Zu den kostbarsten Arbeiten dieser Art gehört der in Vergoldung und Farbenschmuck prangende Hochaltar der Kathedrale von Toledo, der um 1500 gearbeitet wurde. Nicht minder prunkvoll sind die Grabmonumente dieser Zeit, Sarkophage mit glänzenden Dekorationen und Reliefs bedeckt, bekrönt mit freien figürlichen Darstellungen, welche die liegende Gestalt des Verstorbenen umgeben. So in der Karthause von Miraflores die Denkmäler, welche *Gil de Siloé* um 1490 für König Juan II., seine Gemahlin und den Infanten Don Alonso arbeitete. Später entfaltet sich der Styl zu einer grösseren Einfachheit durch den Einfluss Rafael's und Michel-



Fig. 606. Relief von Berruguete. Valladolid.

angelo's, während in dem Dekorativen noch eine phantasievolle Lebensfrische anziehend nachklingt. Solcher Art sind besonders die Werke des als Architekt, Bildhauer und Maler berühmten *Alonso Berruguete* (1480—1562), von welchem die Kirche S. Johann Baptista zu Toledo ein prächtiges Grabmal des Grossinquisitors und Erzbischofs Don Juan de Tavera besitzt. Namentlich werden hier die Reliefs wegen ihres edlen, einfachen Styles gelobt. Andere bedeutende Arbeiten sind der Altar in der Kirche S. Benito de Real zu Valladolid (Fig. 606), dessen Reliefs sich durch Klarheit und Einfachheit der Anordnung auszeichnen; ferner die Arbeiten im Collegio Mayor zu Salamanca und die Reliefs im Chor der Kathedrale zu Toledo.

Für **England**[1]) liegen einige Beispiele des Eindringens realistischer Auffassung vorzüglich in Grabmonumenten vor, die hier in Nachwirkung mittelalter-

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 86.

licher Sinnesrichtung noch als Bronzeplatten mit den eingravirten Gestalten der Verstorbenen gebildet werden. Nachdrücklicher und mit grösserem Aufwand ist das Grab Richard Beauchamps in der Kirche von Warwick ausgeführt, das alle gleichzeitigen englischen Monumente überbietet. Allerdings ist die von *William Austen* gegossene Statue des Ritters ziemlich steif, aber der Kopf von scharfem und lebensvollem Naturalismus. Die Grabplatte fertigte *Thomas Stevyns,* den marmornen Sarkophag *John Bourd,* und die Ciselirung und Vergoldung besorgte *Barthol. Lambespring.* — Sodann sind einige Holzschnitzarbeiten, namentlich mehrere scharf und charakteristisch behandelte Reliefs in der Kirche zu Barnak als Werke derselben Richtung zu nennen. Mit dem 16. Jahrhundert treten aber auch hier italienische Künstler auf, die den Styl ihrer Heimath nach England verpflanzen. So zunächst *Pietro Torrigiano,* der, allerdings mit einer Anzahl englischer Gehilfen, 1519 das überaus prachtvolle Grabmonument Heinrich's VII. für die Kapelle dieses Königs in Westminster zu London vollendete. Das etwas frühere der Mutter dieses Königs, in derselben Kirche, scheint ebenfalls von seiner Hand. Ebenso ist auch seit 1530 die Thätigkeit mancher anderen italienischen Künstler, namentlich des *Benedetto da Rovezzano,* in England verbürgt. Zu einer nachhaltigeren selbständigen Bedeutung schwang sich aber auch jetzt die englische Plastik nicht auf.

2. Die Malerei.

Wie in Italien war auch im Norden die Malerei die eigentliche Lieblingskunst dieser Epoche und gelangte hier, vorzüglich in den Niederlanden und in Deutschland, zu überwiegender Geltung. Aber wiewohl in ihr dasselbe Streben der Zeit sich ausspricht, äussert es sich doch in ganz anderer Weise, führt zu wesentlich verschiedenen Resultaten. Der Beginn der modernen Malerei im Norden durch Hubert van Eyck ist so herrlich, so grossartig und frei, wie in Italien in gleichem Maasse kaum bei Masaccio und Mantegna. Nicht bloss durch die Verbesserung der alten Erfindung der Oelmalerei und ihre vollkommen meisterhafte Anwendung und Ausbildung, sondern auch durch die Erhabenheit des Styls, der die alte ideale Hoheit mit der jugendlichen Frische eines entwickelten Natursinns zu verschmelzen weiss, steht der Begründer der modernen Malerei des Nordens auf einer Höhe, die ihn jedem anderen grossen bahnbrechenden Genius ebenbürtig macht. Ja, er geht einen Schritt weiter als die italienischen Künstler. Ohne der Heiligkeit des Gegenstandes irgend Abbruch zu thun, — er hält vielmehr mit Treue an den tiefsinnigen Gedankenkreisen der älteren Kunst fest, — führt er seine Gestalten mitten in das lachende Leben hinein, erlöst sie vom strengen Banne des Goldgrundes, und breitet die Herrlichkeit der ganzen Natur im prangenden Schimmer des Frühlings um sie aus. Dies Alles erfasst er mit einer Tiefe und Kraft, wie die gleichzeitige italienische Kunst es nirgends mit ähnlichem Erfolge versucht hat, und hält doch dabei in dem unermesslichen Vielerlei, das sich seinem Blick erschliesst, durchaus am Wesentlichen fest, ohne sich ins Kleinliche zu verlieren.

Wenn nach solchen Anfängen die nordische Malerei in ihrer weiteren Entwicklung gleichwohl nicht die Höhe der italienischen erreichte, wenn sie den grossen Sinn eines Hubert van Eyck einbüsste und in manchen Beziehungen eher rückwärts als vorwärts schritt, so sind die Gründe dafür sehr verschiedenartig. Zunächst war es von durchgreifendem Einfluss, dass die Malerei im Norden seit lange schon die Wandflächen verloren hatte, auf denen sie ihre grösseren Gedankencyklen hätte ausbreiten, sich in der zusammenhängenden historischen Compositionsweise üben können. Die einseitige Entwicklung der Gothik ist es vor allen Dingen, welche der Malerei im Norden jede Möglichkeit einer monumentalen Entfaltung abgeschnitten, ihr die Lebensadern unterbunden hat. Dadurch sahen die Künstler sich auf die Miniatur- und Tafelmalerei be-

schränkt, büssten also mehr und mehr die Gelegenheit ein, ihre Gestalten lebensgross anzulegen und in ganzer Fülle der Existenz durchzubilden. Ja, die überwiegende Lust an den Holzschnitzdarstellungen in den Altären, die wir kennen gelernt haben, beschränkte auch auf diesem schmalen Terrain noch die Wirksamkeit der Malerei und verwies sie meist auf Ausschmückung der Flügel oder gar bloss der Aussenseiten. So kommt es denn, dass in der Regel an solchen Altarwerken die Schnitzereien höheren Kunstwerth haben als die Gemälde.

Nun konnte zwar auf den kleinen Tafeln die Kunst sich ins Zierliche, Feine entfalten, konnte sich den unerschöpflichen Reizen des Naturlebens mit hingebender Liebe widmen, den alten germanischen Natursinn an Bäumen und Pflanzen, Kräutern, Blumen und Grashalmen sich herzlich erquicken lassen, auch selbst in der Darstellung des Menschen den Hauptaccent auf Innigkeit des Ausdrucks, auf das Seelenvolle, Gemüthliche legen. In allen diesen Beziehungen hat die nordische Malerei ihre unzweifelhaften Vorzüge. Aber sie schmälerte dieselben dadurch, dass ihr der Sinn für das Ganze, Grosse, Wesentliche verloren ging, dass sie sich bei Schilderung zufälligster Einzelheiten tief ins eigentlich Naturalistische verirrte und häufig fast in Schnörkelei und allerlei Wunderlichkeit ausartete. Den Gestalten fehlt das volle Lebensgefühl, und während die Köpfe in feinster Vollendung den Ausdruck eines Gemüthslebens haben, das durchaus auf der schärfsten Ausprägung des individuellen Charakters beruht, vermögen die unvollkommen gezeichneten Körper mit ihren eckigen Bewegungen nicht dem Aufschwung der Seele zu folgen. Dazu kommt noch eine Pracht, welche durch die prunkende Vorliebe für bauschige Stoffe, für Sammet und Seide, Brokat und Atlas unbehülflich schwer erscheint und zu jenen eckigen, harten, knitterigen Falten Veranlassung giebt, welche durch die spiessbürgerliche Geschmacklosigkeit und den phantastischen Hang zum Krausen, Ueberladenen auf's Aeusserste gesteigert werden und weder Ruhe, noch Schönheit aufkommen lassen.

Ueberhaupt hatte das öffentliche Leben im Norden damals nicht jene freie, edle Gestalt, welche es in den mächtigen Städten Italiens durch eine feingebildete Aristokratie und das grossartig auftretende moderne Fürstenthum erhielt. In den nordischen Handelsstädten hatte der Reichthum zu einem fast barbarischen Pomp geführt, der allein schon in der verzwickten, bunten, überladenen Modetracht einen entsprechenden unerfreulichen Ausdruck fand. Die vollendete Anmuth, die feine Sitte des äusseren Benehmens, dem Italiener von Alters her angeboren und durch alle Stände verbreitet, war damals so gut wie jetzt bei den Nordländern selten, und endlich war noch mehr als jetzt jenes südliche Volk den nordischen Nationen durch natürliche Schönheit überlegen. Alle diese Verhältnisse spiegeln sich aber am unmittelbarsten in den Werken der bildenden Kunst. Vollends fehlte nun auch im Norden jene grosse Auffassung, welche in der Kunst den höchsten Schmuck des Lebens sah. Die Magistrate und die Fürsten vermochten sich nur selten zu jener Höhe des Standpunktes aufzuschwingen, welche in Italien eben die umfassenden monumentalen Aufgaben hervorrief, an denen die dortige Kunst gross wurde. Im Zusammenhange damit stand es, dass auch dem Künstler nicht die freie Stellung eingeräumt wurde, deren er sich in Italien erfreute. Davon giebt uns Albrecht Dürer das zuverlässigste Zeugniss, wenn er von Venedig an seinen Freund Pirkheimer schreibt: „O wie wird mich nach der Sonne frieren! hie bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!" Der zunftmässige, handwerkliche Betrieb mit all seiner Engherzigkeit hielt den Künstler gefangen und machte selbst den kühnsten Geistern den freiern Aufschwung fast unmöglich.

Aus diesen Gründen kam es, dass die nordische Malerei in aller Einseitigkeit den Standpunkt des 15. Jahrhunderts festhielt, vielfach in handwerksmässige Verknöcherung versank und in dieser Gestalt selbst den grossen Meistern, die gegen den Beginn des folgenden Jahrhunderts auch der nordischen Kunst Glanz

verliehen, selbst einem Albrecht Dürer fast unübersteigliche Hindernisse in den Weg legte, mit deren Bekämpfung sie ihre beste Kraft und Zeit verloren, ohne sich doch für immer aus den Schranken einer einseitigen Zeitrichtung losreissen zu können. Dazu kam dann aber noch jene grosse reformatorische Bewegung Luther's, welche alle ernsteren, tieferen Geister ergriff und dem ruhigen künstlerischen Schaffen entfremdete. Um das höchste Gut der Gewissensfreiheit zu erringen, musste der Norden für lange Zeit auf die schönsten Gaben der Kunst verzichten.

Wie nun durch diese verschiedenen inneren und äusseren Bedingungen die Malerei des Nordens an ewig gültigem höchstem Werth hinter der italienischen zurückgehalten wurde, hatte sie doch auch ihre eigenthümlichen Vorzüge, die ihr bei aller formellen Befangenheit, bei aller Hinneigung zum Unwesentlichen und Kleinlichen eine selbständige Bedeutung verbürgen. Das ist zunächst die Innigkeit und Wärme der Empfindung, die selbst durch die mangelhafte Form hindurchbricht; die einfache Wahrhaftigkeit und Naivetät, verbunden mit einer grundehrlichen Treuherzigkeit und Gediegenheit, Eigenschaften, die insgesammt zwar den Mangel der Schönheit nicht ersetzen können, aber vermöge ihrer starken sittlichen Tüchtigkeit erfrischend berühren und für Manches entschädigen. Vor Allem aber die wahrhaft unerschöpfliche Fülle individuellen Lebens, die aus den Werken der nordischen Meister mit einer Kraft und Mannichfaltigkeit zu uns spricht, wie aus keiner andern künstlerischen Epoche oder Schule. Damit verband sich auch die populäre Richtung, welche die nordische Kunst beibehielt, und die vor Allem die glänzendste Ausbildung der verfielfältigenden Künste, des Kupferstiches und Holzschnittes, zur Folge hatte. Auf diese Weise redeten die Meister vernehmlich zu allem Volke, verbreiteten ihre Ideen weithin, dass Jedermann sie fassen und sich aneignen konnte und wurden durch diese lebendige Wechselwirkung denn auch in der derben, volksthümlichen Ausdrucksweise bestärkt, welche ihnen einmal im Blute lag. So kann man sagen, dass die Kunst im Norden ein demokratisches Gepräge trug, während sie in Italien mehr aristokratisch erscheint, und man wird auch darin Analogien mit dem Geistesleben auf anderen Gebieten leicht erkennen. Endlich baut der deutsche Tiefsinn in dieser Zeit selbständiger als je das Gebiet des Phantastischen an und erreicht in manchen Erscheinungen, namentlich in den berühmten „Todtentänzen“ und ähnlichen Erfindungen die Höhe eines grossartig ergreifenden Humors, der in dieser Weise von keinem andern Volke, zumal nicht vom italienischen, erreicht worden ist.

A. Die niederländischen Schulen[1].

Das handelmächtige Flandern sollte die Geburtsstätte der modernen Malerkunst im Norden werden[2]. In den alten reichen Städten des Landes blühten schon seit geraumer Zeit Handel und Gewerbe aller Art, fanden alle fremden, seefahrenden Nationen Stapelplätze für den Umtausch ihrer Waaren. Dazu kam ein Fürstenhof, der gerade um diese Zeit an Prachtentfaltung, Glanz und Ansehen einer der ersten war und der neu erwachten Kunst förderlich entgegenkam. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass jene alte, schon in früher Zeit berühmte Miniatorenschule, welche an den Ufern der Maas ihren Sitz hatte, für

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 81 u. 81 A (V.-A. Taf. 48 u. 48 A). — [2]) Vgl. *Hotho,* die Malerschule Hubert's van Eyck. II. Band. 1. Lief. Berlin 1858. — *Schnaase*, Niederländische Briefe. Stuttgart 1834. — *Crowe-Cavalcaselle,* the early Flemish painters. 2. Aufl. Deutsch von *Springer*. Leipzig 1875. — *Waagen*, über Hubert und Johann van Eyck. Breslau 1822. — *Michiels*, histoire de la peinture flamande. Brux. 1846. — *E. Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. II. Bd. Leipzig 1853. — *Schnaase,* Gesch. der bildenden Künste. VIII. Bd. Stuttgart 1879. Vgl. dazu meinen Aufsatz in den Kunstwerken und Künstlern von *W. Lübke*. Breslau 1886.

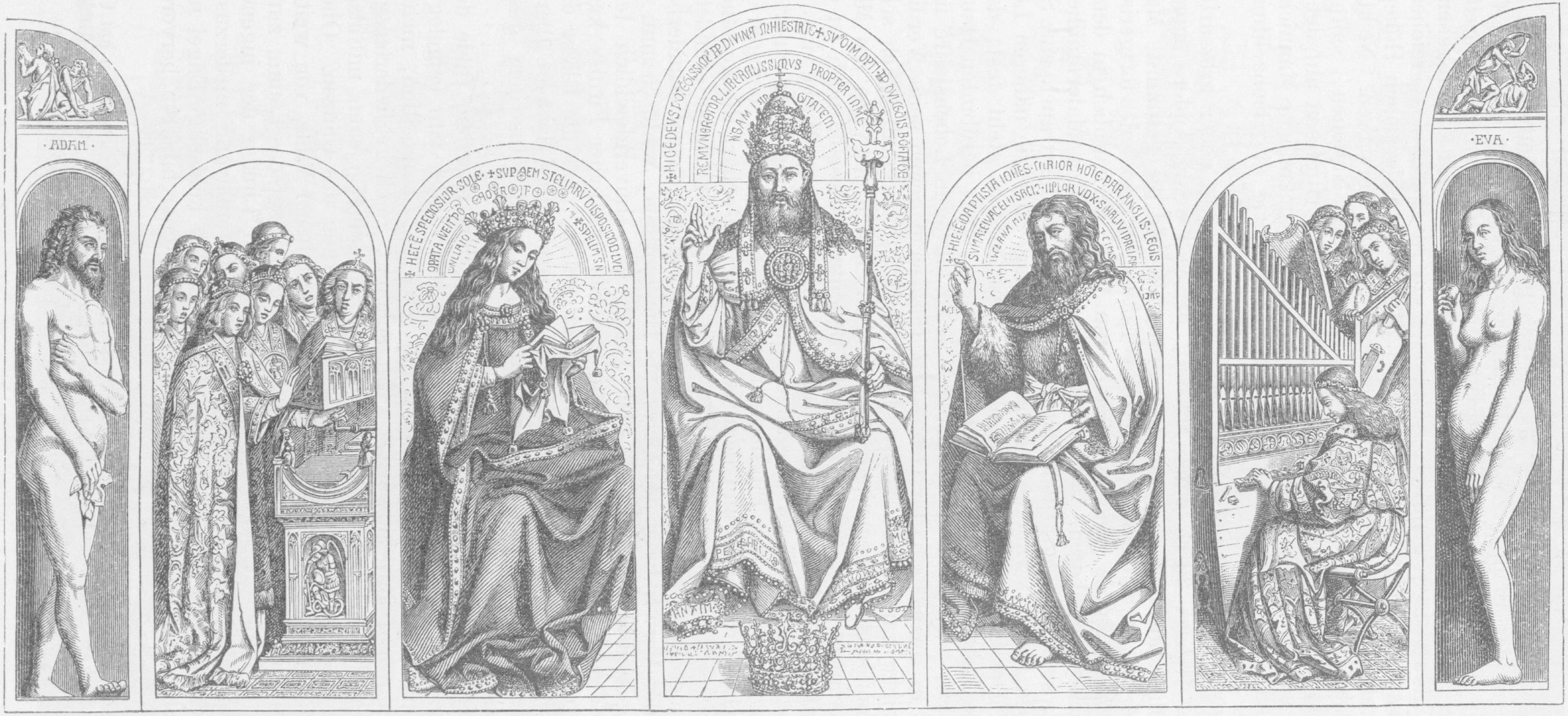


Fig. 607. Oberer Theil des Genter Altars. Innenseite.

die Entwicklung der flandrischen Malerei von grosser Bedeutung war, wie denn andererseits in den Sculpturen der Grabmäler von Tournay der Sinn für naturgemässe, lebenstreue Auffassung und Durchbildung der Form sich bereits kräftig geregt hatte. War aber das Auge der Künstler einmal für die umgebende Wirklichkeit mit Bewusstsein geöffnet, so musste ein so glänzendes, reiches, vielbewegtes Leben, wie es in den flandrischen Städten damals seinen Höhepunkt erreichte, mächtig auf die Entwicklung solcher Richtung einwirken. Nicht umsonst sah der Maler die verschiedensten handeltreibenden Nationen, sah Deutsche und Italiener, Slaven und Preussen, Spanier und Portugiesen auf den Märkten von Brügge und Gent sich geschäftig tummeln. Die unendliche Mannichfaltigkeit in Physiognomie, Gebärde, Tracht und Sitten forderte die Beobachtung heraus und schärfte das Auge.

Aus diesen günstigen Verhältnissen ergab sich ein neuer grossartiger Aufschwung der Malerei durch einen Meister, der wie wenig Andere einen bestimmenden Einfluss auf seine ganze Zeit gewonnen und die gesammte Malerei des Jahrhunderts zu neuen staunenswerthen Entwicklungen mit fortgerissen hat. *Hubert van Eyck* wurde, wie es scheint, um 1366, vermuthlich in dem kleinen Flecken Maaseyck geboren. Er scheint aus einer alten Malerfamilie hervorgegangen zu sein, wie denn nicht bloss ein Bruder, sondern auch eine Schwester sich derselben Kunst widmeten. Indess ist wenig über die näheren Lebensumstände des grossen Meisters bekannt, und nur so viel steht fest, dass er in seiner letzten Lebenszeit in Gent mit Ausführung seines berühmten Hauptwerkes beschäftigt war, während er vermuthlich seine mittleren Lebensjahre in Brügge verbrachte. In unzweifelhafter Gewissheit glänzen dagegen seine Verdienste als Begründer einer ganz neuen Weise der Malerei. Dem Inhalte nach schliesst er sich auf's Innigste der gedankenvollen symbolischen Kunstweise des Mittelalters an; ja er vermag kraft seiner geistigen Bedeutung dieselbe noch zu erweitern und zu vertiefen. Aber zugleich greift er mit kühnem Muthe ins wirkliche Leben, verlegt seine heiligen Vorgänge mitten in die Umgebung einer frühlingfrischen Natur, prägt in den Physiognomien und Trachten der heiligen Gestalten, in der baulichen Umgebung und dem Geräth treu und scharf die Zustände seiner Zeit und seines Vaterlandes aus. Für diese neuen Bedürfnisse erfindet er neue Vortheile in der Bereitung und Anwendung der Farben, macht wunderbare Fortschritte in der Verwendung des Oeles als Bindemittels, wodurch nun eine vorher nicht gekannte Leuchtkraft und Tiefe, eine unvergleichlich feine Verschmelzung des Colorits ermöglicht wurde. Ein trefflicher Firniss kam hinzu, den Farben eine Frische und einen Glanz zu geben, dass die Bilder durch den vollendeten Schein der Wirklichkeit alle Zeitgenossen auf's Höchste überraschten. So erwuchs wie immer die Entwicklung der Technik aus dem gesteigerten geistigen Bedürfnisse.

Die Bedeutung des Meisters spricht sich schon in einem Bilde der städtischen Galerie zu Madrid aus, welches erst neuerdings ihm beigelegt worden ist, obwohl nach sachkundigem Urtheil nur etwa die Composition, nicht die Art der Ausführung auf ihn hinweist[1]). Ein schöner, reich gegliederter gothischer Bau mit Bogenhallen und schlanken Thürmchen bildet, jenen mittelalterlichen Altarwerken zu vergleichen, Rahmen und Gliederung des Ganzen. Oben thront unter zierlich luftigem Baldachin Gottvater in erhabener Milde, von weitem herrlichem Gewand umflossen. An des Thrones Stufen liegt das Lamm, zur Rechten sitzt Maria, demuthsvoll im Gebetbuch lesend, zur Linken der jugendlich anmuthige Evangelist Johannes, im Begriff, seine Offenbarung niederzuschreiben. Weiter unterhalb sieht man auf einem Terrassenplan holdselige Engel musiciren, während andere aus den offenen Hallen der Seitenarchitektur hervorschauend

[1]) *Passavant,* die christliche Kunst in Spanien. Leipz. 1853. Dagegen hat O. Mündler begründete Bedenken gegen Hubert's Urheberschaft ausgesprochen. Crowe und Cavalcaselle theilen es Jan v. Eyck zu. Die Composition gehört aber sicherlich Hubert an.

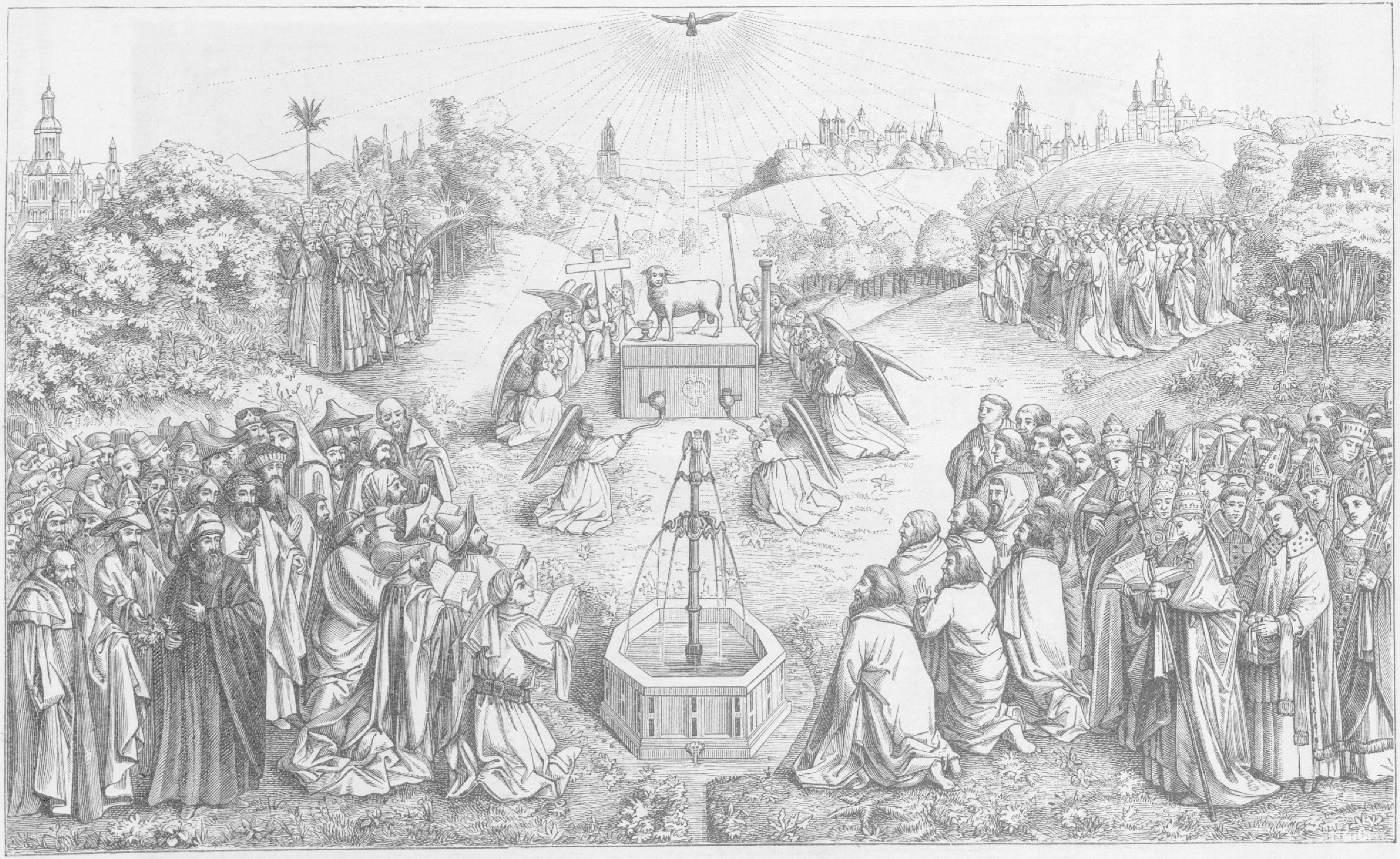


Fig. 608. Unterer Theil des Genter Altars. Innenseite.

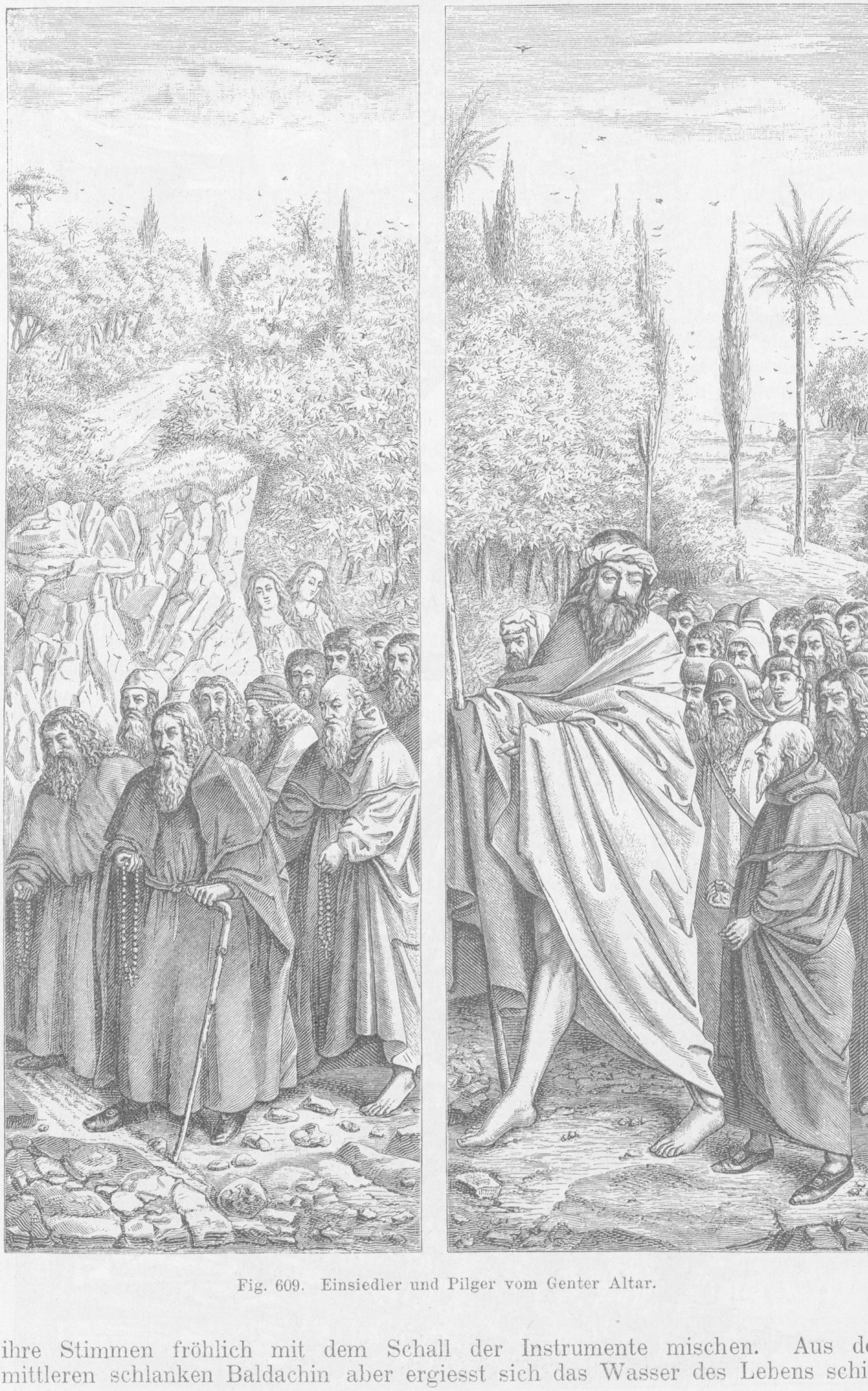


Fig. 609. Einsiedler und Pilger vom Genter Altar.

ihre Stimmen fröhlich mit dem Schall der Instrumente mischen. Aus dem mittleren schlanken Baldachin aber ergiesst sich das Wasser des Lebens schim-

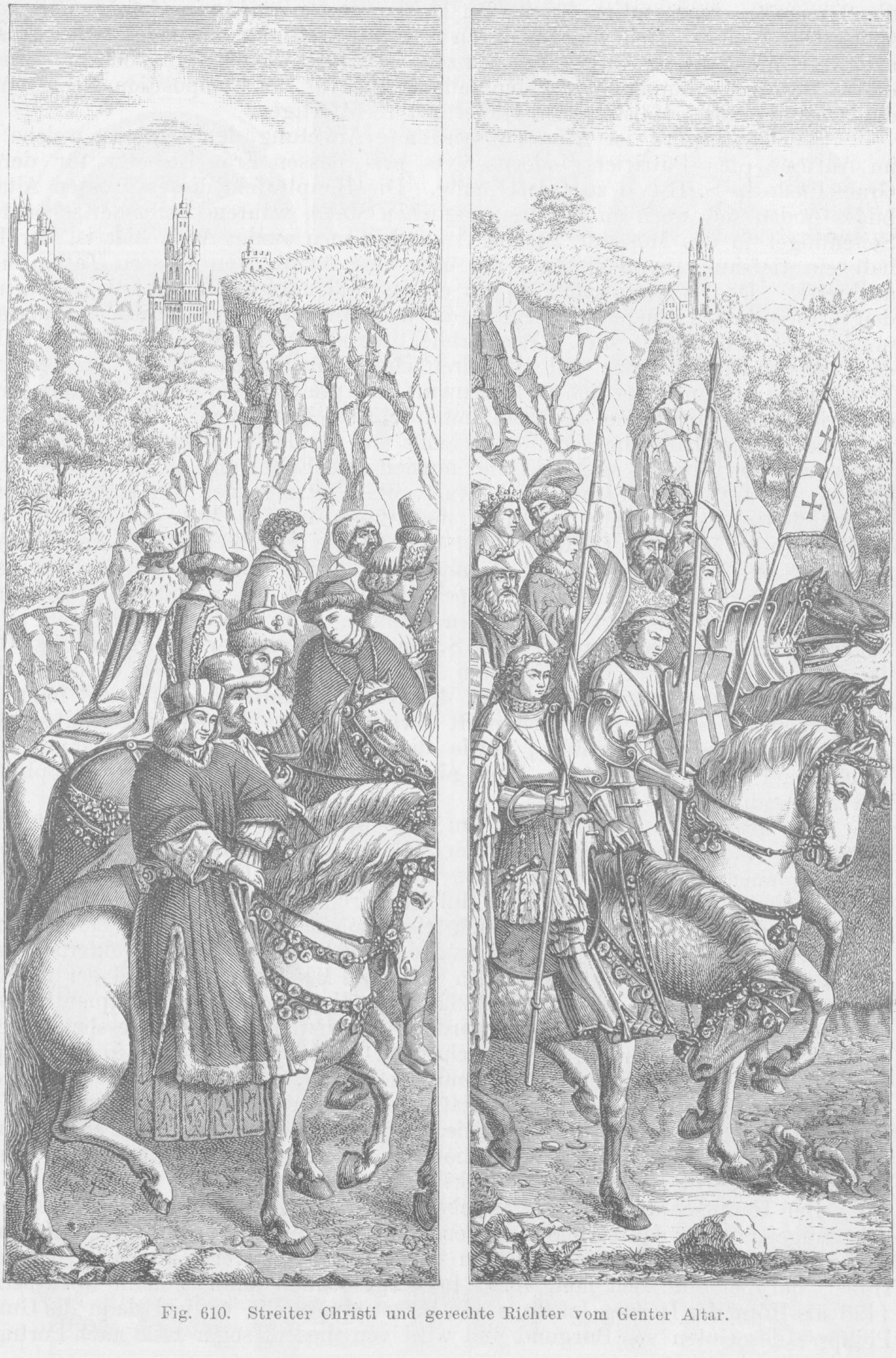


Fig. 610. Streiter Christi und gerechte Richter vom Genter Altar.

mernd in einen Brunnen, zu welchem von der einen Seite die Schaar der Gläubigen, den Papst an der Spitze, anbetend herantritt, während gegenüber

die Synagoge, repräsentirt durch den Hohenpriester und sein Gefolge mit zersplittertem Banner, sich voll Entsetzen und Verzweiflung abwendet. Der grossartige architektonische Aufbau des Ganzen, innerhalb dessen sich doch die lebendigste Bewegung kundgiebt, scheint allerdings, für die Composition wenigstens, die Annahme eines Meisters wie Hubert zu rechtfertigen.

Sein Hauptwerk ist aber die berühmte Anbetung des Lammes, welche er im Auftrage des Patriciers Jodocus Vyts und dessen Frau Lisbetta für deren Grabkapelle in S. Bavo zu Gent malte. Die Haupttafeln dieses grossen Altarbildes finden sich noch an der ursprünglichen Stelle, während sechs der schönsten Seitenflügel in das Museum zu Berlin gekommen sind. Auch hier ist der Inhalt ein tiefsinnig symbolischer, der über eine Anzahl von grossen Tafeln sich ausbreitet. Das Werk zerfällt in ein oberes und unteres Hauptblatt, jedes mit den erforderlichen Flügeln versehen, die nach mittelalterlicher Sitte an Aussen- und Innenseiten bemalt sind. Oben erblickt man bei geöffneten Flügeln (Fig. 607) den thronenden Gottvater mit der dreifachen päpstlichen Krone, Scepter und Weltkugel, in wunderherrlichem Faltenwurf des prachtvollen rothen Mantels, eine der feierlichsten Gestalten der gesammten christlichen Kunst. Zu seinen Seiten in demuthsvoller Huld die sitzende Madonna und der Täufer Johannes, dann neben diesen auf den Flügeln singende und musicirende Engel und auf den äussersten Feldern die Gestalten Adam's und Eva's, die Vertreter der um Hülfe und Erlösung flehenden Menschheit. (Diese neuerdings in das Museum zu Brüssel aufgenommen.) Die untere Reihe zeigt in der Mitte (Fig. 608) auf weitem blumengeschmücktem Wiesengrunde den Brunnen des Lebens mit dem Lamme, welchem von beiden Seiten in einzelnen Gruppen Heilige und Engel, Erzväter und Propheten, Apostel und Märtyrer anbetend nahen. Ihre Reihen werden auf den Seitenflügeln noch fortgesetzt durch die Schaaren der Einsiedler und Pilger (Fig. 609), der Streiter Christi und der gerechten Richter (Fig. 610), welche ebenfalls der Quelle des Heils entgegenziehen. Auf den Aussenseiten (Fig. 611) sieht man die Verkündigung, sodann die meisterhaft durchgeführten knieenden Gestalten des Donators und seiner Gemahlin, sowie die als Statuen gemalten Johannes den Täufer und den Evangelisten. Ganz oben in den Bogenfeldern zwei Propheten und zwei Sibyllen.

Das grossartige Werk wurde um 1420 begonnen und steht ebenso an der Spitze der modernen Entwicklung der Malerei wie der ungefähr in demselben Jahr begonnene Kuppelbau des Domes zu Florenz die Umgestaltung der Architektur einleitet. Als Erfinder wird Hubert durch die gleichzeitige Inschrift beglaubigt. Keinem Andern wäre auch eine solche Gedankentiefe bei gleicher Fülle der Anschauung und derselben grossartigen Kraft der Charakteristik zuzutrauen. Als Vollender aber nach dem Tode des Meisters (1426) wird der jüngere Bruder Johann genannt, der damit 1432 zu Ende kam. Ueber den quantitativen Antheil Johann's ist viel gestritten worden, und man hat sich schliesslich geeint, ihm etwa die Hälfte der Tafeln zuzuschreiben[1]). Gewiss wird man in den Hauptgestalten nur die Hand Hubert's vermuthen dürfen, denn sie haben eine Feierlichkeit des Ausdrucks, einen majestätischen und doch weichen Fluss der Gewandung, eine bei aller Zartheit so freie, breite Behandlung und dabei eine Wärme der ins Bräunliche spielenden Carnation, wie Johann in seinen übrigen, durch Namensunterschrift beglaubigten Werken sie nicht zeigt.

Der Hauptschüler Hubert's ist eben dieser Bruder *Johann*, der wahrscheinlich einige zwanzig Jahre jünger, gegen 1390 geboren wurde und bis 1440 lebte. Auf ihn scheint sich der ganze Ruhm seines Bruders vererbt zu haben, so dass Hubert darüber eine Zeit lang völlig in Vergessenheit kam. Johann wird schon 1425 als Hofmaler Herzog Johann's von Baiern angestellt, erwirbt dann die Gunst Philipp's des Guten von Burgund und wird von diesem sogar 1428 nach Portugal

[1]) Wogegen *Hotho* den Antheil Johann's auf ein, wie es mir scheint, unverhältnissmässiges Minimum beschränken wollte.


Fig. 611. Aussenseite des Genter Altars.

geschickt, um die Infantin Isabella, die Verlobte des Herzogs, zu malen. Johann bildet im Einzelnen den Styl seines Bruders feiner aus, geht in der zierlichsten Durchführung einen Schritt weiter, wie er denn überhaupt den grösseren Dimensionen der Gestalten entsagt und lieber in miniaturartiger Behandlung sich bewegt. Bei grosser Innigkeit und Zartheit, die ihn besonders zu Darstellungen der thronenden Maria befähigen, fehlt ihm der grossartige Ernst, die gedankenvolle Tiefe seines Bruders, und während er der Nachbildung der natürlichen Wirklich-



Fig. 612. Madonna von Lucca, von Jan van Eyck. Frankfurt.

keit bis in die subtilsten Details sich hingiebt, weist er der folgenden Schule den Weg, auf welchem zwar eine wunderwürdige Feinheit im Einzelnen erreicht wurde, Freiheit der Körperentfaltung und Grösse des Sinnes aber auf lange Zeit verloren gingen.

Von seinen beglaubigten Arbeiten ist die (neuerdings jedoch angezweifelte) Weihe des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury, vom Jahr 1421, in der Galerie des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth die früheste. Die Scene spielt im Innern einer trefflich dargestellten Kirche von rundbogiger Archi-

tektur, eine Anordnung, welche Johann in seinen späteren Andachtsbildern festhält und die auch auf andere Meister der Schule sich vererbt. Ob nun die Madonna wie in einem trefflichen kleinen Bilde vom J. 1432 in Ince Hall bei Liverpool und in einer ebenfalls vorzüglichen Tafel des Städel'schen Museums zu Frankfurt, der sogenannten Madonna von Lucca (Fig. 612), in traulicher Häuslichkeit dargestellt ist; oder in anmuthiger Landschaft, wie in einem irrig Hugo van der Goes genannten Bildchen des Belvedere zu Wien; ob, wie überwiegend geschieht, in einer reichentwickelten Kirche thronend, wie in dem 1436 vollendeten Bilde der Akademie zu Brügge (Fig. 613) mit dem als Stifter dargestellten Canonicus van der Pael (eine treffliche Kopie in der Akademie zu Antwerpen),



Fig. 613. Altar des Canonicus v. d. Pael in Brügge, von J. v. Eyck.

und in dem köstlichen Juwel, welches die Galerie zu Dresden bewahrt; oder in einer offenen Halle, wie in dem prächtigen Gemälde des Louvre zu Paris mit dem Kanzler Rollin als Stifter, und ähnlich in dem köstlichen Bilde, das der Marquis von Exeter zu London besitzt: immer ist es ein zart idyllischer Zug, eine durchaus lyrische Empfindung, welche aus diesen Bildern spricht. Ungemein anmuthig ist auch die unvollendete, nur in der Untermalung vorhandene heilige Barbara im Museum zu Antwerpen, vom J. 1436, eine liebliche am Boden sitzende Mädchengestalt, hinter welcher der für diese Heilige bezeichnende Thurm als ein gewaltiger gothischer Bau aufragt. Der Künstler hat seiner Freude an Schilderung des wirklichen Lebens dadurch zum Ausdruck verholfen, dass er den Mittelgrund mit einer Anzahl winziger Figuren und Gruppen belebt, in welcher sich uns das Treiben der Handwerker auf einem Bauplatze anschaulich darstellt. Sodann hat der Meister in mehreren Portraits eine überaus grosse Feinheit und Schärfe der Charakteristik bewährt; so in den beiden gediegenen männlichen

Bildnissen von 1432 und 1433 und in dem ungemein herrlichen Doppelbildniss eines Ehepaares, des Jean Arnolfini und der Jeanne Chenany, vom Jahre 1434, sämmtlich in der Nationalgalerie zu London; in dem gewaltigen fast erschreckend lebenswahren Mann mit der Nelke oder mit dem Antoniterkreuz, neuerdings aus der Galerie Suermondt in das Museum von Berlin gelangt; in dem Portrait des Cardinals von S. Croce[1]) und dem des Dekans Jan van Leeuw, vom Jahr 1436, beide in der Galerie des Belvedere zu Wien; endlich in dem Brustbild seiner eigenen Frau, vom Jahre 1439, in der Akademie zu Brügge. Dagegen zeigt der Christuskopf vom Jahre 1438 im Museum zu Berlin, sowie der ähnliche vom Jahr 1440 in der Akademie zu Brügge (letzterer nur Kopie), eine gewisse Ausdruckslosigkeit, die uns die Schranken der Begabung Johann's anzudeuten scheint. Die Bestimmung der Werke des Meisters wird dadurch ungemein erleichtert, dass er seinen Arbeiten fast immer seinen Namen und das Datum der Entstehung beigeschrieben hat; ein Beweis von dem wachsenden künstlerischen Selbstgefühl, das Jan auch nach dieser Seite zu einem Bahnbrecher der neuen Zeit stempelt.

Das Eyck'sche Gepräge tragen endlich noch die trefflichen Miniaturen des 1424 für den Herzog von Bedfort, Regenten von Frankreich, gearbeiteten Gebetbuchs, in der Bibliothek zu Paris. Da man darin drei Hände unterscheidet, so ist man geneigt, die ebenfalls als Malerin beglaubigte Schwester der beiden Meister, *Margaretha van Eyck*, dafür mit in Anspruch zu nehmen. Mehr als zweifelhaft dagegen ist die Thätigkeit eines dritten Bruders *Lambert*, welcher ebenfalls, aber in unsicherer Weise namhaft gemacht wird. Es mag hier sogleich darauf hingewiesen werden, dass die flandrische Schule, wie sie zu minutiöser Zierlichkeit der Darstellung neigte, überhaupt durch die Prachtliebe der Zeit für Ausstattung kostbarer Bücher mit Miniaturen vielfach in Anspruch genommen wurde. Das grösste Unternehmen dieser Art war das jetzt in der Markusbibliothek zu Venedig bewahrte Breviarium Grimani, das mit über hundert, zum Theil eine ganze Seite einnehmenden Bildern geschmückt ist. Man erkennt in denselben den letzten Nachklang der Eyck'schen Schule, wie er im Anfang des 16. Jahrhunderts wahrzunehmen ist. Die ausführenden Meister sind vielleicht *Mabuse*, dessen Namen man gelesen hat, *Lievin de Witte* und *Gerhard Horenbout*, ein berühmter Miniaturmaler der Zeit. Andere kostbare Werke dieser Art sieht man in der kais. Bibliothek zu Wien, im National-Museum zu München, in den Bibliotheken zu Berlin und im Haag u. s. w.

Die von den Eycks begründete Darstellungsweise übte einen unwiderstehlichen Einfluss auf alle Zeitgenossen, und in Flandern zunächst schloss sich eine grosse Anzahl von Künstlern ihr an, von denen aber zu wenig Sicheres bekannt ist, als dass die Menge namenloser Bilder, welche in allen Museen verbreitet sind, mit Bestimmtheit auf einzelne Meister zurückzuführen wäre. Aus der Fluth von schwankenden Angaben und Vermuthungen heben wir daher nur einige wenige sichere oder doch annähernd festgestellte Punkte hervor[2]). So besitzt die Städel'sche Sammlung zu Frankfurt eine Madonna mit der Jahreszahl 1447, früher fälschlich 1417 gelesen, von *Pieter Cristus* (früher *Peter Christophsen* genannt, erwähnt von 1444 bis 1472), und das Museum zu Berlin zwei Tafeln desselben Malers vom Jahre 1453, welche in prächtiger Farbengluth die Verkündigung, Anbetung und das jüngste Gericht darstellen. Ein anziehendes Bild schuf er in dem h. Eligius, dem Schutzpatron der Goldschmiede, zu welchem ein Brautpaar kommt, um die Trauringe zu bestellen, bei Herrn v. Oppenheim in Köln (Fig. 614). Gleich

[1]) In Farbendruck publ. von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst zu Wien, neuerdings auch in Unger's Galeriewerk. Lief. 15. — [2]) Neuerdings bringt *Jeames Weale* in seinem Katalog der Samml. der Akademie zu Brügge, wie in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „le Beffroi“ (Bruges 1863) wichtige historische Nachweise über die Meister dieser Schule. — Abbildungen einer Reihe der vorzüglichsten Werke dieser Schule in *E. Förster*, Denkm. deutscher Kunst.

diesem Künstler scheint auch *Gerhard van der Meire*, von welchem sich ein Altarbild der Kreuzigung in St. Bavo zu Gent findet, ein Schüler Hubert's gewesen zu sein. Ferner gehören in diese Reihe *Justus van Gent*, als dessen Hauptwerk ein Abendmahl in S. Agata zu Urbino gilt, und der ebenfalls hochgeschätzte *Hugo van der Goes* (Geburt Christi in S. Maria Nuova zu Florenz, Doppelportrait in den Uffizien, h. Johannes bez. 1472, in der Pinakothek zu München).

Selbständiger als diese zeigt sich *Rogier van der Weyden* (c. 1400 bis 1464),

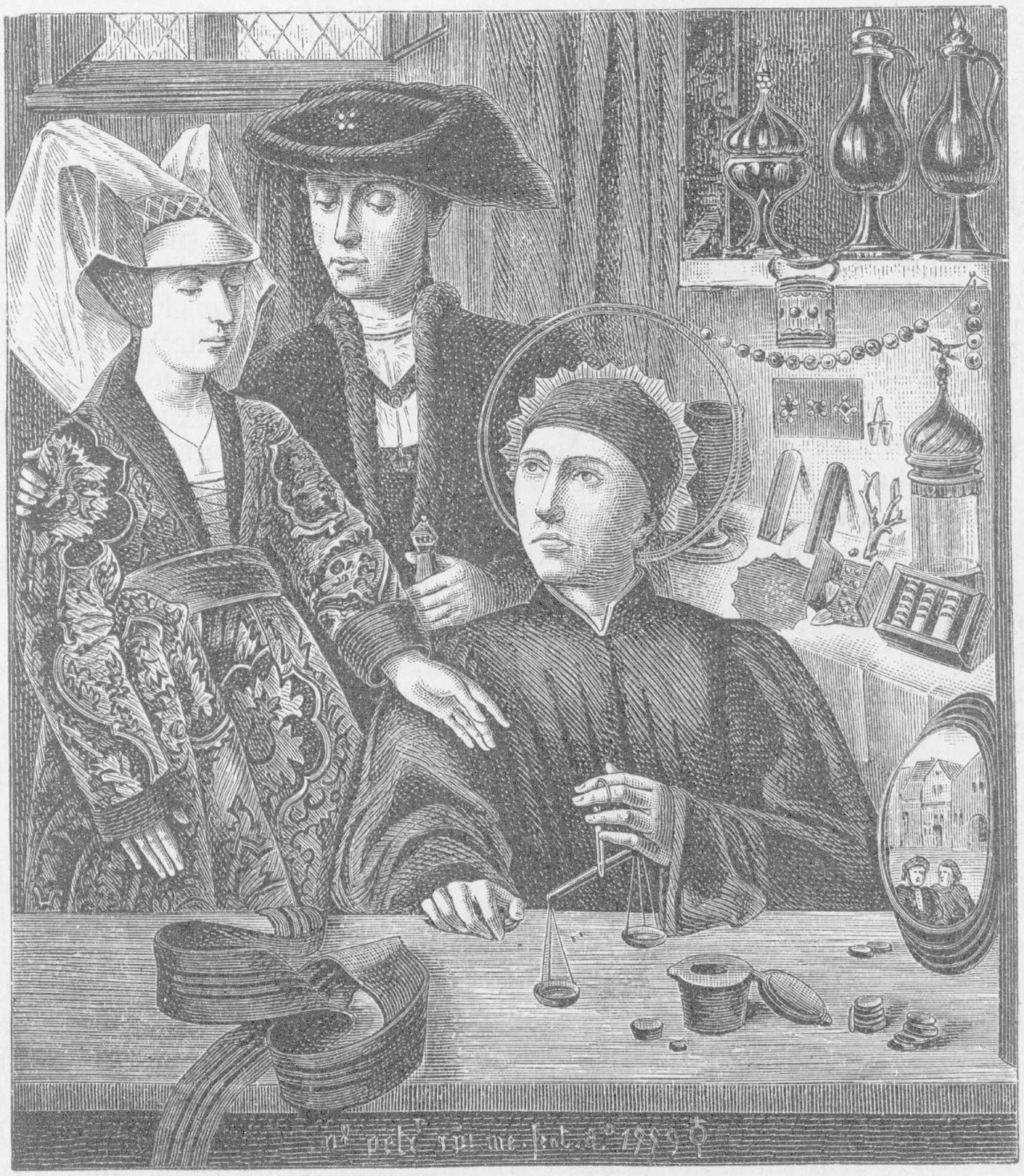


Fig. 614. Der h. Eligius, von Pieter Cristus. Köln.

der berühmteste und bedeutendste unter den Eyck'schen Nachfolgern. In Tournay geboren, tritt er dort 1426 als Lehrling bei einem sonst unbekannten Maler ein, und wird 1432 als Meister in die Malergilde aufgenommen. Seit 1436 wird er als Maler der Stadt Brüssel genannt, und malt im Auftrage der Stadt vier Bilder von der Gerechtigkeitspflege des Kaisers Trajan und des burgundischen Grafen Erkenbald für den Saal des Rathhauses, welche bei der französischen Belagerung 1695 durch Brand zu Grunde gingen. Um die Mitte des Jahrhunderts verweilte Rogier längere Zeit in Italien, wo er namentlich am Hofe zu Ferrara mit Aufträgen gefesselt ward. Er geht in der realistischen Treue und Genauigkeit der Darstellung, in der Ausführlichkeit der Schilderung noch über Johann hinaus, steigert die Schärfe der Formbezeichnung bis zur Trocken-

heit und Härte, erweitert aber bedeutend den Bereich seiner Kunst, indem er die mannichfachsten Scenen der heiligen Geschichte vorführt und dabei im tiefen, ergreifenden Ausdruck der Empfindung ganz neue Saiten anschlägt. Seine Gestalten sind zumeist etwas hart, eckig und mager, die Köpfe aber von grosser physiognomischer Kraft und Tiefe, die Farbe etwas milder, lichter als bei den übrigen Meistern.

Eins seiner berühmtesten Bilder war der irriger Weise sogenannte Reisealtar Karl's V., jetzt im Museum zu Berlin[1]). Man weiss, dass dieses Bild vor 1445 entstanden ist, da in diesem Jahre König Juan II. es der Karthause von Miraflores schenkte. In der Mitte der Leichnam Christi im Schoosse der schmerzerfüllten Mutter, auf den Flügeln die Geburt Christi und seine Auferstehung, alle drei Scenen von reichgeschmücktem architektonischen Rahmen umfasst. Ein ähnliches Werk in derselben Galerie zeigt Darstellungen aus der Geschichte Johannes des Täufers. Auch hier sind die drei Hauptmomente, seine Geburt, die Taufe Christi und seine Enthauptung mit reichen architektonischen Einfassungen versehen, in welchen andere darauf bezügliche Scenen als plastische Gruppen gemalt erscheinen. Eine Wiederholung dieses Altärchens in etwas kleinerem Maassstabe besitzt das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M. Während in diesen Werken die eigentlichen Hauptbilder die ganze Schärfe der entwickelten realistischen Behandlung zeigen, behalten die plastischen Darstellungen den idealen milderen Styl der früheren Zeit fast unverändert bei. Ebenfalls aus der ersten Epoche des Meisters stammt das grosse Flügelbild des jüngsten Gerichts im Hospital zu Beaune in Burgund, zwischen 1443 und 1447 im Auftrage des Kanzlers Nicolas Rollin ausgeführt. Dagegen ist ein anderer Flügelaltar im Museum zu Berlin, ursprünglich für die Kirche zu Middelburg im Auftrage des Schatzmeisters Bladolin gemalt, als eins der vollendetsten Werke seiner späteren Zeit zu betrachten. Man sieht hier in liebenswürdig gemüthlicher Weise die Geburt des Christkindes geschildert, welches vom Stifter neben Maria und Johannes verehrt wird; auf den Flügeln aber ist dargestellt, wie das neue Licht der Welt auch den Heiden aufgeht. Denn einerseits bringen die heiligen drei Könige ihre Huldigungen dar, andererseits aber (Fig. 615) schwingt der Kaiser Augustus, den nach einer alten Sage die Cumäische Sibylle auf das wunderbare Ereigniss aufmerksam macht, verehrend das Rauchfass. Diesem vorzüglichen Werke steht ein verwandtes mit der Anbetung der Könige, der Verkündigung und der Darstellung im Tempel in der Pinakothek zu München sehr nahe. Unter den anbetenden Königen hat Rogier den Herzog Philipp von Burgund und Karl den Kühnen verewigt. Auch der h. Lukas, welcher die Madonna mit dem Christuskinde malt, in derselben Sammlung, wahrscheinlich aus der Kapelle der Malergilde von Brüssel stammend, ist ein würdiges Werk des Meisters. Im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. sieht man eine treffliche Madonna mit dem heiligen Petrus, Johannes dem Täufer, Cosmas und Damianus von prachtvoller Farbe und zierlichster Ausführung. Dies Bild, eins der edelsten des Meisters, entstand im Auftrage Cosimo Medici's, wahrscheinlich während des Aufenthaltes, welchen Rogier um die Mitte des Jahrhunderts in Italien nahm, wo er für den Hof von Ferrara und andere fürstliche Persönlichkeiten arbeitete und zum Jubiläum 1450 Rom besuchte. Sodann im Museum zu Madrid eine bedeutende Composition der Kreuzabnahme in fast lebensgrossen Figuren voll erschütternder Gewalt des Ausdrucks, leidenschaftlich und selbst übertrieben, dabei von einer herben Schärfe der Charakteristik und kraftvoll tiefer Färbung. Eine gute Wiederholung vom Jahr 1488 im Museum zu Berlin, ehemals einem angeblichen *jüngeren Rogier* zugeschrieben. Endlich besitzt das Museum zu Madrid ein Triptychon mit dem Gekreuzigten im Mittelfelde, dem Sündenfall und dem jüngsten Gerichte auf den Flügeln, in welchem man einen im Jahre 1455 für die Abtei S. Aubert zu Cambrai bestellten Altar wiedererkannt hat.

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 81 A (V.-A. Taf. 48 A) Fig. 6.

An Rogier schliesst sich, wahrscheinlich als sein Schüler, der weitgepriesene *Hans Memling,* früher irrthümlich *Hemling* genannt (bis 1495), historisch nachweisbar seit 1478 einer der begabtesten und liebenswürdigsten Meister seiner Zeit. Von seinen Lebensumständen ist wenig bekannt, seine deutsche Herkunft scheint durch den Namen Hans verbürgt; dass er nach der Schlacht von Nancy 1477 als verwundeter Krieger nach Brügge gekommen und im Johannes-Hospital verpflegt worden sei, ist ein aus der Luft gegriffenes Märchen. Dagegen finden wir ihn als ansässigen wohlhabenden Bürger in Brügge, wo er um 1480 in Kriegsnöthen der Stadt sich an einer freiwilligen Anleihe betheiligt, 1495 aber als verstorben erwähnt wird. Er geht in seinen Werken noch mehr auf eine miniaturhaft zierliche Behandlung aus und erreicht innerhalb derselben einen noch höheren Grad von Lebenswahrheit und realistischer Vollendung. Zugleich aber weht durch seine Bilder ein Hauch liebenswürdiger Empfindung, der in einer Fülle poetischer Ideen sich kundgiebt. Von ihm werden besonders Stoffe wie das Leben der Maria nach allen Seiten hin bereichert und zu einer bezaubernden Innigkeit und Anmuth entfaltet. Namentlich aber dehnt sich der landschaftliche Plan der Bilder aus und umfasst zu gleicher Zeit neben einander eine Anzahl von Scenen, die meist in zeitlicher Aufeinanderfolge gedacht sind. Es ist, als ob man jene alten, in viele Abtheilungen zerfallenden Holzschnitzaltäre dem realistisch fortgeschrittenen Bedürfniss der Zeit entsprechend umgebildet sähe.



Fig. 615. Rogier van der Weyden. Sibylle und Augustus.

Von den Werken, welche man gegenwärtig diesem anziehenden Meister zuschreibt, sind die meisten, ohne Namen und sonstige Bezeichnung, bloss ihrer Stylverwandtschaft wegen ihm beigelegt. Von diesen erscheint als das früheste das jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig, 1467 gemalt und 1473 sammt einer reich befrachteten Galeere durch einen Danziger Schiffskapitän den Holländern abgenommen. Es ist ebenfalls als Flügelbild behandelt und enthält eine der ausführlichsten und gedankenvollsten Darstellungen, welche die Kunst des Nordens vom jüngsten Gericht, dem Paradies und der Hölle gegeben hat. — Sodann bewahrt aus seiner mittleren Lebenszeit das Johannes-Hospital zu Brügge seine wichtigsten Arbeiten, darunter auch die beiden einzigen mit seinem Namen bezeichneten Werke. Zunächst das Triptychon vom Jahr 1479 mit der Anbetung der Könige (Fig. 616), der Geburt Christi und der Darstellung im Tempel (Wiederholung im Museum zu Madrid); sodann der Johannes-Altar aus demselben Jahr 1479, im Mittelbilde die thronende Maria mit dem Kinde, welches nach einer alten Sage der heil. Katharina den Verlobungsring ansteckt; auf den Flügeln die Martyrien der beiden heiligen Johannes. Sodann, wohl aus etwas späterer Zeit, der berühmte Ursulakasten, eine der anmuthigsten Heiligenlegenden, in zierlicher, fliessend leichter Miniaturmalerei ausgeführt und voll

feiner, zarter Empfindung. In sechs Feldern sind die Ankunft der heil. Ursula mit ihren Jungfrauen in Köln, ihre Ankunft in Basel und sodann in Rom, ferner ihre Heimreise, ihre Rückkehr nach Köln und ihr Martertod (Fig. 617) geschildert.

Weiterhin gehören dem Meister zwei Tafeln mit den sieben Freuden und den sieben Leiden der Maria, erstere zu München in der Pinakothek, letztere in der Galerie zu Turin aufbewahrt. Beide führen auf reichem landschaftlichem Plan mit klarer Uebersichtlichkeit eine grosse Anzahl figurenreicher Scenen vor, in denen die Innigkeit des Empfindens, die zarte gemüthvolle Tiefe des Ausdrucks und zugleich die wunderbare Feinheit malerischer Be-



Fig. 616. Anbetung der Könige, von Memling. Brügge.

handlung lebendig ansprechen. Endlich noch vom Jahr 1491 eins der bedeutendsten Hauptwerke, welches ebenfalls dem Meister zugeschrieben wird, der grosse Flügelaltar im Dom zu Lübeck, eine reichhaltige Darstellung der Passionsgeschichte bis zur Kreuzigung, dazu auf den Flügeln die Verkündigung und einzelne Heilige. Memling bezeichnet in allen diesen Bildern den Höhenpunkt dessen, was die flandrische Schule auf ihrem Wege zu erreichen vermochte, aber auch zugleich die Schranke, an welcher sie schliesslich scheitern musste. Da die reiche Phantasie gerade der begabtesten Künstler sich stets auf mässige Tafeln beschränkt sah, konnte diese Schule sich niemals mehr zu jenem vollen Verständniss der menschlichen Gestalt in ihrer freien Lebenskraft aufschwingen, welches in den Hauptwerken Hubert's van Eyck in so grossen Zügen gegeben ist. Man sah sich mehr und mehr auf miniaturhafte Ausführung hingedrängt, und bei aller Wärme und Feinheit der Empfindung, bei der Schärfe der Beobachtung, bei der entzückenden Tiefe der Charakteristik blieb diese Kunst for-

mell befangen und vermochte aus eigener Kraft nicht zu jener hohen Freiheit und Vollendung durchzudringen, welche die italienische Malerei zu klassischer Meisterschaft führte.

Gegen Ende des Jahrhunderts begannen jedoch die flandrischen Künstler diesen Mangel zu empfinden, grösstentheils wohl durch die Bekanntschaft mit den Werken Italiens darauf hingewiesen. Sie suchten nun den menschlichen Körper gründlicher zu studiren, die Formen grösser, bedeutender zu fassen,



Fig. 617. Matertod der h. Ursula. Von Memling. Brügge.

und in ganzer Lebensfülle hinzustellen. So ein erst kürzlich[1]) bekannt gewordener hochbegabter Meister *Gerhard David* aus Oudewater, der sich um 1484 in Brügge niederliess und dort 1523 starb. Von ihm besitzt die Akademie zu Brügge zwei mit der Jahreszahl 1498 bezeichnete Bilder, welche für den Saal der Schöffen gemalt wurden. Sie stellen in Figuren von zwei Drittel Lebensgrösse das Urtheil des Cambyses und die Ausführung desselben dar. In warmer Färbung kräftig gemalt, mit ausdrucksvollen Köpfen und sorgfältiger Zierlichkeit des Details, leiden sie nur an einer etwas zu wirren Anordnung und das

[1]) Vgl. *Weale's* Beffroi 1863, p. 223 ff.

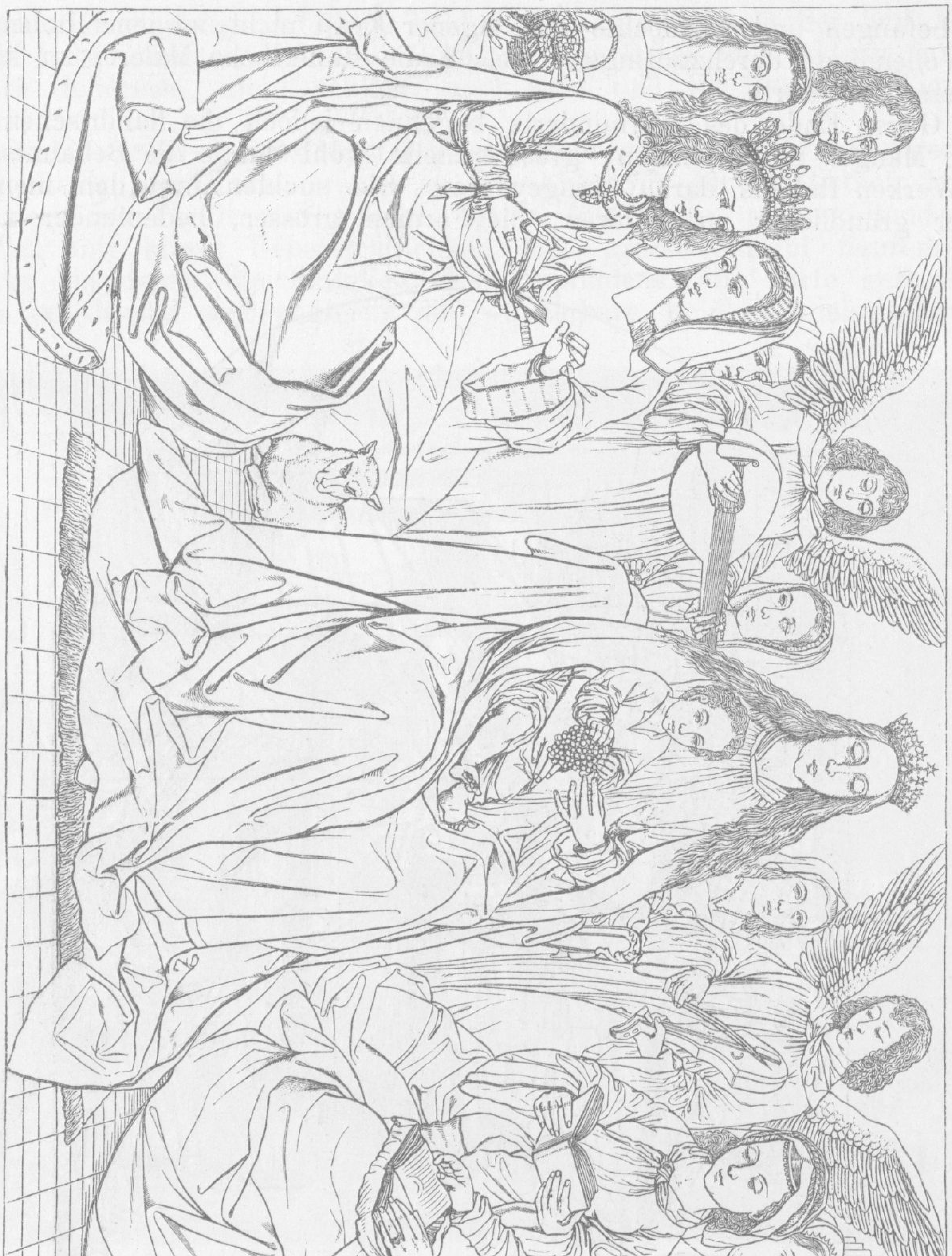


Fig. 618 Altarbild Gerhard David's. Rouen. (Nach E. Förster.)

letztere an der zu grellen Scheusslichkeit des Gegenstandes. Neuerdings hat man in mehreren andern Werken die Hand dieses trefflichen Meisters erkannt[1]).

[1]) Dies Verdienst gebührt *E. Förster,* der im XI. Band seiner Denkm. das Bild in Genua, im XII. das von Rouen mittheilt.

So zunächst in dem herrlichen grossen Altarbilde des Museums zu Rouen, welches in einer Schaar weiblicher Heiligen von grosser Anmuth die Madonna sitzend darstellt (Fig. 618). Sie hält das Christuskind in den Armen, welches mit einer Weintraube spielt. Die Figuren sind fast lebensgross, in zartem goldigem Colorit durchgeführt und trefflich modellirt, dabei voll Innigkeit und



Fig. 619. Die Sippschaft Christi. Von Q. Matsys.

von einem Schönheitsgefühl, welches in der Kunst des Nordens selten vorkommt. Nur die Haltung hat noch etwas Befangenes, und die Bewegungen sind nicht ohne Zwang. Die durchweg feinen mageren Hände zeigen eine gewisse Steifheit in der Bewegung, so besonders die linke der Madonna, aber die Zeichnung lässt an Verständniss nichts zu wünschen. Die Köpfe der Jungfrauen sind voll Lieblichkeit, schmal und anmuthig, das Kinn jedoch meistens etwas scharf. Die Färbung ist harmonisch und leuchtend, der Styl der Gewänder

grossartig und frei. Nachforschungen haben die Identität dieses Meisterwerks mit dem Votivgemälde, welches der Künstler 1509 in die Kirche der Karmeliterinnen zu Brügge gestiftet hat, herausgestellt. Dieselbe Hand hat E. Förster sodann in einem Triptychon des Munizipalpalastes zu Genua wieder erkannt, welches in der Mitte genau dieselbe Madonna des Bildes von Rouen, auf beiden Seiten die Heiligen Hieronymus und Antonius in grossartiger Auffassung enthält. Dieselben beiden Heiligen kehren dann mit einem S. Michael, der den Drachen bekämpft, wieder auf einem kleinen Flügelaltar bei Hrn. Artaria in Wien, der sich durch Feinheit der Ausführung dem Memling nähert.

Aehnliches Streben, nur mit einem selbständigeren, grossartigeren Sinn gepaart, dabei voll Zartheit und Tiefe der Empfindung, verräth der tüchtige *Quintin Matsys* (*Messys*), den die Ueberlieferung aus Liebe zur Tochter des Malers Franz Floris aus der Schmiedewerkstatt zur Malerei übergehen lässt, und der, 1466 zu



Fig. 620. Geldwechsler. Von Q. Matsys. Louvre.

Löwen geboren, bis 1530 lebte. Von ihm besitzen wir als Hauptbild eine Kreuzabnahme, ein Werk voll gewaltiger Kraft und dramatischen Lebens, gegenwärtig in der Akademie zu Antwerpen. Auf den beiden Flügeln stellte er die Martyrien Johannes des Täufers und des Evangelisten dar, von erschütternder, bis ins Grausige gehender Gewalt des Ausdrucks. Ungleich erfreulicher ist die grosse Altartafel mit der Sippschaft Christi in S. Peter zu Löwen, wo namentlich die Madonna zu den lieblichsten Gestalten der nordischen Kunst gehört, und die Zeichnung der Gewänder grossartige Freiheit verräth (Fig. 619). Nur die Färbung ist, wie in der Regel bei diesem Meister, matt, verblasen und fast ohne Körperlichkeit, so dass darin ein Abfall von der alten gesunden Tradition der Schule sich zu erkennen giebt. Kräftiger sind die Flügel behandelt, auf welchen man die Verweisung Joachims aus dem Tempel und die ergreifende Scene des Todes der h. Anna sieht. Mild und anmuthig ist von ihm eine Madonna, welche ihr Kind küsst, im Museum zu Berlin, und endlich kennt man von seiner Hand auch Genredarstellungen von energischer Schärfe der Charakteristik, wie der

Geldwechsler und seine Frau im Louvre (Fig. 620), ein ungemein lebensvolles Werk, mit dem Namen des Meisters und wie es scheint der Jahreszahl 1514 bezeichnet, und jene beiden oft wiederholten Geizhälse, deren Original in Windsorcastle sich befinden soll.

Auch *Johann Gossaert,* genannt *Mabuse* (ca. 1470—1541), verfolgte anfangs



Fig. 621. A. van Ouwater, die Auferweckung des Lazarus. Berlin.

eine ähnliche Richtung, bis er später nach Italien ging und dem Manierismus der römischen Schule verfiel. Zu seinen besten Arbeiten gehört das grosse Altarwerk in der Ständischen Galerie zu Prag, welches in prachtvoller Renaissance-Architektur den h. Lucas darstellt, wie er die Madonna malt. Minder erfreulich tritt italienischer Einfluss in seinen späteren Werken hervor, wie der Danaë von 1527 in der Pinakothek zu München und der thronenden Madonna eben-

dort aus demselben Jahr. Von seiner Betheiligung am Breviarium Grimani war schon oben die Rede. Ebenso erging es *Barent van Orley,* der nachmals ein Schüler Rafael's wurde; ebenso dem Schüler des Mabuse, *Jan van Schoreel* (1495 bis 1532), von dem ein treffliches Altarwerk in der Kirche zu Obervellach in Kärnten vom J. 1520[1]), dem *Michael Coxcie*, und manchen andern Meistern. Sie alle versuchten zuerst auf dem Boden ihrer heimischen Ueberlieferung sich selbständig weiter zu entwickeln. Aber die flandrische Schule hatte in ihrem ferneren Verlaufe sich so einseitig realistisch ausgebildet, dass sie die bei Hubert van Eyck noch vorhandene Grundlage eines grossen Styles völlig verloren hatte. So war es denn natürlich, dass sie da anknüpfte, wo sie einen völlig ausgebildeten Idealstyl fand: bei den Meistern der römischen Schule. Was aber dort als Frucht einer jahrhundertlangen nationalen Kunstblüthe langsam gereift war, liess sich nicht auf einen fremden Boden verpflanzen, ohne durchaus den Charakter einer entlehnten Treibhauskultur zu verrathen.

Für die nachfolgende Entwicklung waren diese an sich meist unerfreulichen Künstler, die unter dem Fluche stehen, welcher auf allen solchen Uebergangsepochen lastet, dennoch von Bedeutung und bahnten jene Wege, auf denen nach ihnen die niederländische Kunst wieder eine grosse selbständige Geltung erreichen sollte. Als Hauptvertreter dieses Ueberganges nennen wir *Lambert Lombard* (eigentlich *L. Sutermann*), der bis 1566 thätig war; *Franz Floris,* eigentlich *de Vriendt,* eine der gepriesensten Zeitgrössen, dessen Ruhm jedoch sein Jahrhundert nicht überlebt hat (1518 bis 1570); ferner *Otto Venius* oder *Octavius van Veen,* der bis 1629 lebte und als Lehrmeister von Rubens die alte absterbende Zeit mit der neuen aufblühenden verknüpft. Andere wie *Antonis Coro* und *Franz Pourbus* bewahren auch jetzt noch in Bildnissdarstellungen eine einfache Tüchtigkeit der Frische und Auffassung.

In **Holland** werden schon bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts entschiedene Einflüsse der Eyck'schen Schule, wie dieselbe durch Johann van Eyck sich ausgeprägt hatte, bemerklich. Von *Albert van Ouwater*, der zu Harlem lebte und als Begründer der dortigen Schule anzusehen ist, gelangte vor Kurzem (1890) das einzige beglaubigte Bild, eine reich componirte und in klarer harmonischer Färbung durchgeführte Auferweckung des Lazarus, in die Galerie von Berlin (Fig. 621). Dagegen zeigt sich sein früh verstorbener Schüler *Gerhard van Harlem*, auch *Geertgen van St. Jans* genannt, in zwei Altarflügeln, welche die Beweinung Christi und die Geschichte der Gebeine des h. Johannes darstellen, jetzt im Belvedere zu Wien, als ein energischer Nachfolger der Eyck'schen Richtung, deren Realismus er jedoch in den oft unschönen Köpfen und eckigen Bewegungen, sowie in manchem phantastisch fratzenhaften Zuge übertreibt. Besondere Sorgfalt widmet er den landschaftlichen Gründen. Zu den unmittelbaren Nachfolgern Hubert's gehört sodann ein anderer Harlemer Künstler, *Dierick Bouts* (fälschlich *Stuerbout*), († 1475), der später nach Löwen übersiedelte. Die tiefe Glut und leuchtende Klarheit seiner Färbung steht selbst in dieser Schule fast unerreicht da, und die Feinheit der Charakteristik und Zartheit der Ausführung werden nur durch das Steife in der Haltung der meist etwas überlangen Gestalten in Schatten gestellt. Seine beglaubigten Hauptwerke sind die um 1463 ausgeführte Altartafel mit der Marter des h. Erasmus, in S. Peter zu Löwen, von unvergleichlicher Feinheit der Durchführung, zwar ungelenk in den Bewegungen, aber trefflich im Ausdruck der Köpfe und von sammtartigem Schmelz der Färbung; dann vom Jahr 1467 in derselben Kirche eine Altartafel mit der Darstellung des Abendmahls, die bei grösserem Maass der Figuren minder kraftvoll in der Färbung, aber ebenso sorgsam in der Ausführung erscheint. Von den Flügelbildern dieses Altars befinden sich zwei, die Mannalese und Abraham bei Melchisedech darstellend, in der Pinakothek

[1]) Vgl. *A. v. Wurzbach* in der Zeitschrift für bildende Kunst XVIII.

zu München, die andren beiden, welche das Passamahl[1]) und des Elias Speisung durch den Engel enthalten, im Museum zu Berlin. Minder vorzüglich sind die beiden, 1472 vollendeten Gemälde aus der Legende Kaiser Otto's III., welche zuletzt der Sammlung des Königs der Niederlande angehörten, jetzt im Museum zu Brüssel.

Sodann ist hier *Cornelius Engelbrechtsen* von Leyden zu nennen (1468 bis 1533), von welchem die städtische Sammlung zu Leyden zwei Flügelaltäre besitzt. Auf dem einen ist die Kreuzigung, auf den Flügeln die Geisselung Christi und seine Verspottung im „Ecce homo" dargestellt. Man erkennt in der energischen Behandlung trotz einer gewissen Härte der Formen einen Nachklang der flandrischen Schule, zugleich aber ein Streben nach vollerer Wirkung. Die Flügelbilder sind rohe Gesellenarbeiten. Etwas früher scheint das andre Altarwerk, welches die Kreuzabnahme in einer der Eyck'schen Schule noch näher stehenden Behandlungsweise schildert. Auch die zwei gemalten kleinen Scenen der architektonischen Einfassung und die ähnlich ausgeführten Heiligengestalten der Aussenseiten erinnern an die ältere Schule, namentlich an Rogier und Memling. Indess tritt Engelbrechtsen mehr durch seinen Schüler *Lucas van Leyden*[2]) (1494 bis 1533) als durch eigene Bedeutung hervor. Lucas, eins der frühreifsten Talente der Kunstgeschichte, machte sich schon im neunten Jahr als Kupferstecher und bald auch als Holzschneider und Maler bemerklich. Von vielseitiger Begabung und rastloser Thätigkeit, in der Technik des Malens erstaunlich gewandt und sicher, ermangelt er doch zu sehr einer tieferen, edleren Auffassung und verfällt meistens in das niedere, genrehafte Wesen, das seinen Landsleuten überhaupt vielfach eignet, oder in eine bizarre, wunderliche Phantastik, wobei er indess bemerkenswerthe Selbständigkeit besonders in sittenbildlichen Darstellungen bewährt (Fig. 622). Von seinen Gemälden nennen wir ein umfangreiches jüngstes Gericht in der städt. Sammlung zu Leyden, das in seiner dünnflüssigen Malerei, mit schillernden Farben und einer gewissen unharmonischen Härte der Töne sich schon stark von der alten Grundlage der niederländischen Schule entfernt, in einzelnen phantastischen Zügen sowie in trefflich charaktervollen Köpfen an Dürer gemahnt. Petrus und Paulus auf den Flügeln sind dagegen prachtvolle, auch durch tief leuchtendes Colorit ausgezeichnete Gestalten. Ausserdem eine Madonna vom Jahr 1522 in der Pinakothek zu München, die zu den besten Werken seiner Hand gehört, und die tiburtinische Sibylle beim Kaiser Augustus, in der Galerie der Kunstakademie zu Wien. Dagegen muss das Portrait Kaiser Maximilians im Belvedere daselbst ihm abgesprochen werden. An Kupferstichen zählt man von dem fleissigen Meister nicht weniger als 178.

Während sodann in einigen holländischen Künstlern der phantastische Zug der Zeit zu den ungeheuerlichen Teufeleien und Geschichten eines *Hieronimus Bosch* führt (ein Hauptwerk dieser Art im Museum zu Berlin), bringt bei anderen Malern der Hang nach der einfachen Schilderung der Wirklichkeit neue Richtungen hervor, die in der Folge eine grosse Zukunft haben sollten. *Joachim Patenier* (bis 1524) war es, der zum ersten Mal die überall bei den Niederländern schon mit Vorliebe behandelten Hintergründe zur Hauptsache machte, die heiligen Geschichten zu unbedeutender Staffage herabsetzte und so der Schöpfer der modernen nordischen Landschaftsmalerei wurde. In seinen Bildern überwiegt aber noch die Vorliebe für das Mannichfache, Reiche, Bunte, welches er einstweilen nur durch eine ziemlich monotone, blaugrüne Färbung zu beherrschen weiss. Seine Neuerung wurde sodann noch entschiedener durch seinen Zeitgenossen *Herri met de Bles* verfolgt und für weitere Entwicklungen vorbereitet. So mündet also die niederländische Malerei, wo sie auf eignen Wegen sich selbst überlassen bleibt, unausweichlich in einen bald derben, bald phantastischen Naturalismus aus.

[1]) Dieses abgeb. in Denkm. der Kunst Taf. 81 (V.-A. Taf. 48) Fig. 4. — [2]) Denkm. der Kunst Taf. 84 A.

Auch die *Glasmalerei* entfaltet sich, unter dem Einfluss der flandrischen Kunst der van Eyck und ihrer Schule, zu einer neuen Blüthe, in welcher die naturalistischen Tendenzen jener Kunst sowie ihr auf tiefe glühende Farbenpracht gerichtetes Streben sich mit den dekorativen Formen der auslebenden Gothik und der beginnenden Renaissance zu einer glänzenden Gesammtwirkung verbinden. So in den Glasgemälden der Kirche zu *Brou*, in dem grossartigen Cyklus der



Fig. 622. Eulenspiegel, von Lucas van Leyden.

Kirche von *Gouda*, vor Allem aber in den in ihrer Art unübertroffenen der Kathedrale S. Gudula zu *Brüssel*.

Hier ist nun auch der Ort, von den prachtvollen *gewirkten Teppichen* zu reden, durch welche in jener Epoche Flandern einen Weltruhm errang, so dass selbst Rafael's berühmte Compositionen für die sixtinische Kapelle dort ausgeführt wurden. Auch die flandrischen Meister haben massenhaft für solche Arbeiten Entwürfe geliefert, und Nichts vielleicht gewährt eine so lebendige Anschauung von der Macht, mit welcher damals die Malerei in den Niederlanden

das ganze Dasein erfasste und durchdrang, als die Menge köstlicher Werke dieser Art, welche nach so vielen Zerstörungen sich immer noch erhalten haben. In leuchtenden Farben und mit reicher Verwendung von Gold ausgeführt, zeugen sie nicht bloss von der Höhe der Technik, sondern auch von dem künstlerischen Sinne, der hier die Schöpfungen des Gewerbes adelt. Zugleich sind sie ein treuer Abglanz der stylistischen Entwicklung sowie des Gedankenganges der gleichzeitigen Malerei; ja in letzterer Hinsicht geben sie eine willkommene Ergänzung zum Inhalt der Tafelbilder. Denn da diese fast ausschliesslich in den Aufgaben des Andachtsbildes und des Portraits sich bewegen, die Teppiche aber vielfach weltliche Historien, antike Stoffe, Mythologisches und Allegorisches umfassen, da sie ferner in ihrer oft bedeutenden Ausdehnung gleichsam die Stelle der Freskomalerei vertreten, so leuchtet sofort das vielseitige künstlerische und kulturgeschichtliche Interesse ein, welches an diesen Werken haftet.

Das unvergleichliche Prachtstück besitzt die kaiserliche Schatzkammer zu Wien in dem sogenannten Burgundischen Messornat, einer vollständigen sogenannten Kapelle, d. h. einer Ausrüstung für den celebrirenden Priester und die ihm beigegebenen Diakonen. Ganz bedeckt mit figürlichen Darstellungen, mit Einzelgestalten in architektonischen Rahmen, zeichnen diese Gewänder sich nicht bloss durch höchsten Glanz und Gediegenheit der technischen Ausführung, sondern auch durch die künstlerische Feinheit des Entwurfs und der Behandlung aus. Der Styl entspricht den völlig ausgebildeten Formen der Eyck'schen Schule. Noch interessanter, des Gegenstandes halber, sind die Tapeten im Münster zu Bern, welche in der Schlacht bei Granson 1476 von den Eidgenossen erbeutet wurden[1]); vier darunter zeigen Scenen aus dem Leben Julius Cäsar's mit Versen in französischer Sprache, wahrscheinlich Erzeugnisse der Webereien zu Arras. Ausserdem findet sich eine Anbetung der h. drei Könige von besonders schöner Ausführung, wiederum im Charakter der Eyck'schen Schule. Sodann vier Darstellungen, in welchen man freie Nachbildungen der untergegangenen Brüsseler Rathhausbilder Rogers van der Weyden erkennt, u. A. Beispiele von der Gerechtigkeitsliebe des Kaisers Trajan darstellend. Andere Teppiche aus burgundischem Besitz bewahrt das Museum im alten Herzogspalast zu Nancy.

Den grössten Reichthum solcher Teppiche sieht man aber im königlichen Schloss zu Madrid. Es sind ganze Reihenfolgen, in welchen die verschiedenen Entwicklungsstufen der niederländischen Malerei zur Anschauung kommen. Zu den frühesten gehören die sechs Scenen aus dem Leben der h. Jungfrau; figurenreiche Compositionen mit architektonischen Einfassungen und Hintergründen, mit Unrecht auf van Eyck zurückgeführt, da sich unverkennbar schon die spätere Zeit des 15. Jahrhunderts darin ankündigt. Auch die Reihenfolge der Passion in fünf Bildern, die man gleichfalls ohne Grund auf Roger deutet, gehört noch demselben Jahrhundert an und charakterisirt sich durch jenen lebhafteren dramatischen Ausdruck, der allerdings auf das Vorbild jenes Meisters oder seiner Schule hinweist. Die übrigen Teppiche dagegen fallen sämmtlich ins 16. Jahrhundert, und zwar zeigt die Mehrzahl jene anziehende Stufe der Entwicklung, welche im Figürlichen noch an der alten Schultradition festhält und nur nach etwas mehr Anmuth und Weichheit strebt, während in der reichlich verwendeten Architektur der Einfassung und der Hintergründe die zierlichen Formen einer spielenden Frührenaissance überhand nehmen. Den Uebergang zu dieser Richtung verrathen die Teppiche mit der Geschichte von König David und Bathseba; in der Architektur überwiegen noch die spätgothischen Formen mit spärlich eingefügter Renaissance; in den Figuren, namentlich den weiblichen Gestalten, herrscht eine Anmuth, die mit dem weichen Fluss ihrer Linien und dem lieblichen

1) *A. Jubinal,* les anciennes tapisseries historiées, Paris 1838; *G. Kinkel,* die Brüsseler Rathhausbilder etc., wieder abgedruckt in des Verf. Mosaik zur Kunstgeschichte.

Ausdruck an Gerhard David erinnert. Ungefähr auf derselben Stufe, doch mit stärkerer Anwendung der Renaissance, stehen die Teppiche aus der Geschichte Johannes des Täufers. Die meisten übrigen aber zeigen den figürlichen Styl und die üppige Formgebung der Frührenaissance, wie sie bei Mabuse und seinen Zeitgenossen vorkommt. Dahin gehören die reichen allegorischen Compositionen der Tugenden und Laster und des Weges der Ehre, schon durch die Mannichfaltigkeit des Inhalts von hohem Interesse. Dahin die Gründung Roms und das etwas frühere Bild vom Leichenbegängniss des Turnus; dahin ferner die höchst merkwürdigen Darstellungen aus der Apokalypse. Die letzte Reihenfolge, die für unsere Betrachtung von Werth ist, sind die berühmten Teppiche nach *Jan Vermeyen* (1500—1559), welche in dreizehn Bildern den Zug Karl's V. nach Tunis schildern. (Ein anderes Exemplar derselben im Belvedere zu Wien.)

B. Die deutschen Schulen[1]).

Der grosse Erfolg der von den Eycks angebahnten Darstellungsweise bewährte sich unmittelbar am ersten in den benachbarten Gegenden des Niederrheins. Der typische Idealismus der alten Kölner Schule, der noch in Meister Stephan eine so schöne Blüthe entfaltet hatte, verblasste und sank spurlos zusammen vor dem glänzenden, bestechenden flandrischen Realismus. Zunächst tritt das in diesen Gegenden bei einem Meister hervor, der früher irrthümlich „Israel von Meckenem" genannt wurde, den man aber jetzt nach seinem Hauptwerke im städtischen Museum zu Köln als den „Meister der lyversbergischen Passion" bezeichnet[2]). Das Bild schildert in acht Tafeln die Leidensgeschichte Christi, ganz in der Weise Rogers v. d. Weyden, mit ähnlicher Schärfe der Modellirung und Charakteristik, bei grosser Kraft und Gluth der Farbe (Fig. 623). Doch sind die Motive nicht bedeutend und neigen gelegentlich stark zur Carricatur und Uebertreibung. Wie lange diese Richtung in Köln die ausschliesslich herrschende blieb, beweist unter vielen anderen Künstlern *Bartholomäus de Bruyn*, der 1536 den Hochaltar der Stiftskirche zu Xanten malte. — Ein anderer Meister der früheren Zeit *Jan Joest*, der zu Calcar lebte, erscheint in seinem Hauptwerk, dem Hochaltar in der dortigen Kirche, mit einer Darstellung des Lebens Christi in einer Reihe von Bildern als einer der tüchtigsten selbständigen Nacheiferer der flandrischen Kunst[3]). Dagegen konnte sich in Westfalen zu gleicher Zeit noch die ideale Hoheit der älteren Schule erhalten und in dem „Meister von Liesborn" eine seltene Verschmelzung jenes feierlichen Styles und seiner harmonischen Schönheit mit der realeren Charakteristik, der lebensvolleren Ausbildung der neueren Richtung hervorbringen. So zeigt es der aus dem Kloster Liesborn stammende Hochaltar vom Jahr 1465, der das Leben und Leiden Christi enthält, und dessen Reste neuerdings an die Nationalgalerie zu London verkauft worden sind.

Ungleich bedeutender, selbständiger und freier nehmen die Schulen im oberen und mittleren Deutschland die flandrischen Einflüsse auf. Sie geben die schöne, milde Empfindung, den idealen Sinn der früheren Zeit nicht so vollständig preis, wenden auch nicht dieselbe Schärfe der Durchführung an, sondern gelangen auf einem mittleren Wege zu einer durchweg eigenthümlichen Richtung, in welcher bisweilen eine glückliche Verschmelzung beider Grundelemente erreicht wird. Zum Theil mochte dazu beitragen, dass in Schwaben mehr als anderswo im Norden ausgedehnte Wandmalereien zur Ausführung kamen, von denen sich manche wichtige Spuren in den zahlreichen spätgothischen Kirchen des Landes vorfinden.

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 82, 82 A, 83, 83 A, 84 (V.-A. Taf. 49, 49 A, 50, 50 A, 51). — *E. Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. Band II. — [2]) *L. A. Scheibler*, die Meister der Kölner Malerschule. Bonn 1880. — [3]) *E. aus'm Werth*, Kunstdenkmäler in den Rheinlanden. Bd. I.

Zur schwäbischen Schule gehört zunächst ein anziehender Meister *Lucas Moser*, von Weil der Stadt, von dem sich aus dem Jahr 1431 ein Altarwerk in der Kirche zu Tiefenbronn zwischen Calw und Pforzheim erhalten hat. Es giebt in mehreren Abtheilungen die Legende der h. Martha, Lazarus und Magda-

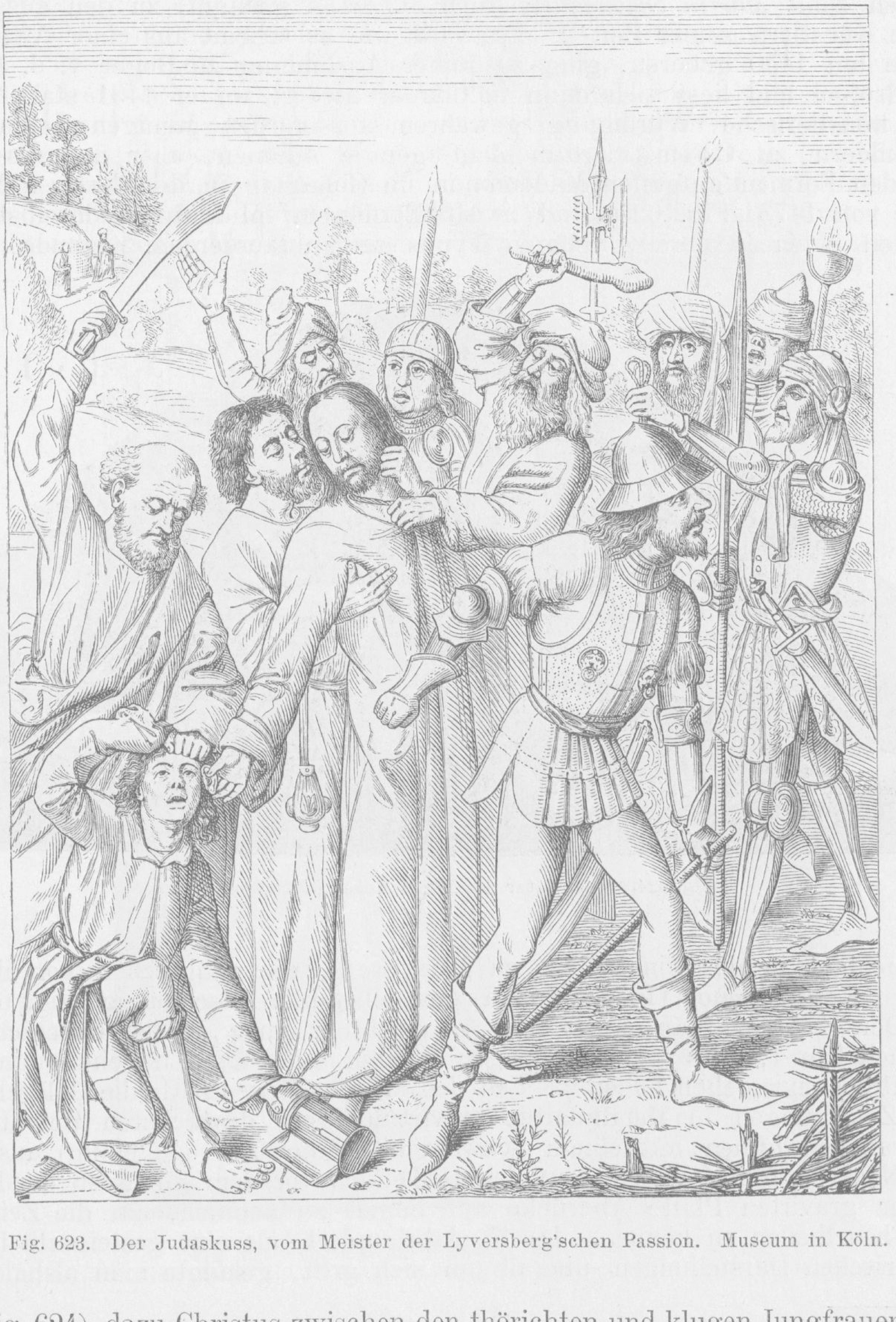


Fig. 623. Der Judaskuss, vom Meister der Lyversberg'schen Passion. Museum in Köln.

lena (Fig. 624), dazu Christus zwischen den thörichten und klugen Jungfrauen. Hier herrscht noch fast ausschliesslich der ideale typische Schönheitssinn der früheren Zeit, der sich jedoch mit tiefer Farbenpracht und einzelnen mehr realistischen Zügen verbindet. Auf dem Rahmen liest man neben dem Malernamen den naiven Stossseufzer: „Schrie kunst schrie und klag dich ser, din begert jecz niemen mer. So o wê!“ Vielleicht ein Zeugniss dafür, dass die Welt anfing sich von den Vertretern jener älteren Richtung abzuwenden. In der zweiten Hälfte des

Jahrhunderts tritt sodann *Friedrich Herlen* (— c. 1499) in diesen Gegenden als eifriger Nachfolger der Eyck'schen Richtung auf, ohne indess grössere Bedeutung und durchgreifenden Einfluss zu gewinnen. Bilder von ihm sieht man in der Jakobskirche zu Rothenburg an der Tauber, in der städtischen Sammlung zu Nördlingen, der Kirche zu Bopfingen und dem National-Museum zu München. Dagegen zählt *Martin Schongauer* (auch *M. Schön* genannt) zu den ausgezeichnetsten Künstlern seiner Zeit[1]). Er ward wie es scheint aus einer Augsburger Familie um 1450 geboren, ging zu seiner Ausbildung zu Roger v. d. Weyden nach Brüssel und liess sich dann in Colmar nieder, wo er 1491 starb[2]). Für seine künstlerische Würdigung gewähren ausser den wenigen beglaubigten Hauptbildern zu Colmar, der nicht gerade schönen, aber in grossen bedeutenden Formen aufgefassten Madonna im Rosenhag in der dortigen Martinskirche von 1473 (Fig. 625) und zwei Altarflügeln im Museum daselbst, deren Gestalten einen idealeren, volleren Typus zeigen (ausserdem reizendes kleines



Fig. 624. Vom Altar des Lucas Moser in Tiefenbronn.

Madonnenbild in der Pinakothek zu München), die zahlreichen von ihm gefertigten Kupferstiche (116 zählt man) eine lebendige Anschauung (Fig. 628).

Der Kupferstich spielt eine so wichtige Rolle in der Geschichte der deutschen Kunst, dass wir mit einigen Worten auf seine Entstehung und erste Verbreitung einzugehen haben[3]). Seit den ältesten Zeiten hatte die Goldschmiedekunst Zeichnungen in Metallplatten gravirt und zur deutlicheren Betonung die eingegrabenen Linien mit einem schwarzen Schmelzfluss (Nigellum) ausgefüllt. Diese Niellen führten zuerst auf den Gedanken, vor dem Einlassen der Füllung von der gravirten Platte Abdrücke auf Papier zu nehmen, um die Zeichnung besser beurtheilen zu können. Im 15. Jahrhundert, als eine gesteigerte Lust an künstlerischen Darstellungen überall um sich griff, gelangte man alsbald dazu,

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 82 (V.-A. Taf. 49) Fig. 1—3. — [2]) Ueber sein Todesjahr vgl. *E. His-Heusler,* im Archiv für die zeichn. Künste. Jahrg. XIII. Dazu *A. v. Wurzbach,* M. Schongauer. Wien 1880 und mein Aufs. in Lützow's Zeitschr. Bd. XVI. Das richtige Todesjahr durch Dr. K. Stehlin in Basel ermittelt.

[3]) Literatur: *A. Bartsch,* peintre-graveur. *Passavant,* peintre-graveur. *Andresen,* Handbuch für Kupferstichsammler. *J. E. Wessely,* Anleitung zur Kenntniss und zum Sammeln der Werke des Kunstdrucks.

Metallplatten zu graviren, um die eingegrabenen Bilder durch den Abdruck zu vervielfältigen und dieselben den weitesten Kreisen zugänglich zu machen. Ueber die Priorität dieser folgenreichen Erfindung ist viel gestritten worden; nachdem

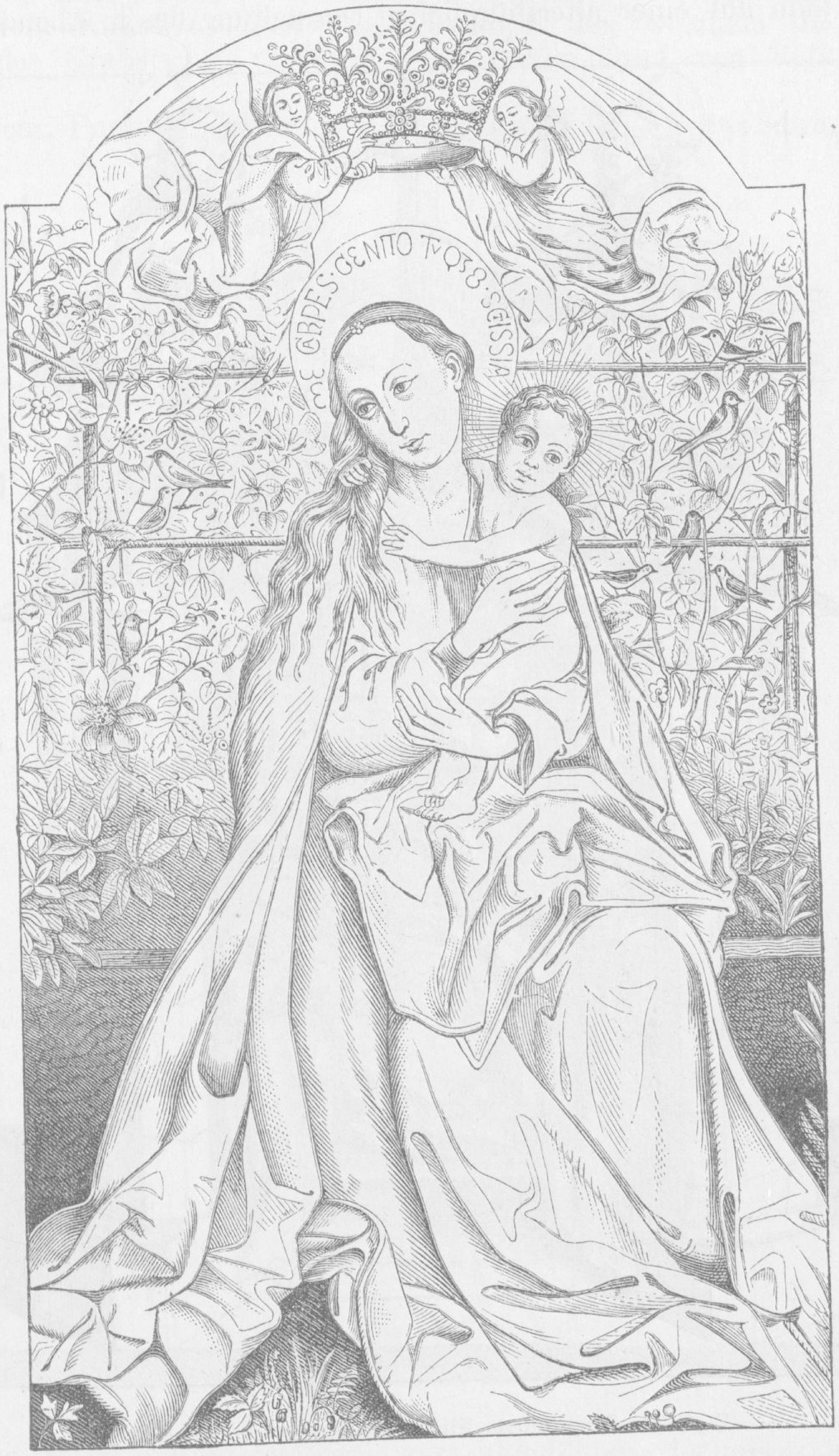


Fig. 625. Madonna im Rosenhag, von M. Schön. Colmar.

dieselbe zuerst den Italienern zugesprochen ward, wo ein Goldschmied *Maso Finiguerra*, in Woermann ohne Datum, nach Vasari's Bericht um 1460 zuerst Abdrücke solcher Art gemacht haben soll, hat sich durch weitere Forschungen herausgestellt, dass die grössere Wahrscheinlichkeit für Deutschland spricht. Denn hier finden sich nicht bloss die frühesten Schöpfungen des Kupferstichs, sondern die deutschen Arbeiten sind den italienischen an Durchbildung bis ins

16. Jahrhundert überlegen. Zu den ältesten datirten deutschen Stichen gehören sieben noch alterthümlich rohe Blätter einer Passion, von welchen die Geisselung die Jahreszahl 1446 trägt. Entwickelter ist bereits ein Blatt mit der von Engelchören umgebenen Madonna, von einem Meister P. vom Jahr 1451. Das Datum 1457 findet man auf einer alterthümlichen Darstellung des h. Abendmahls, welche

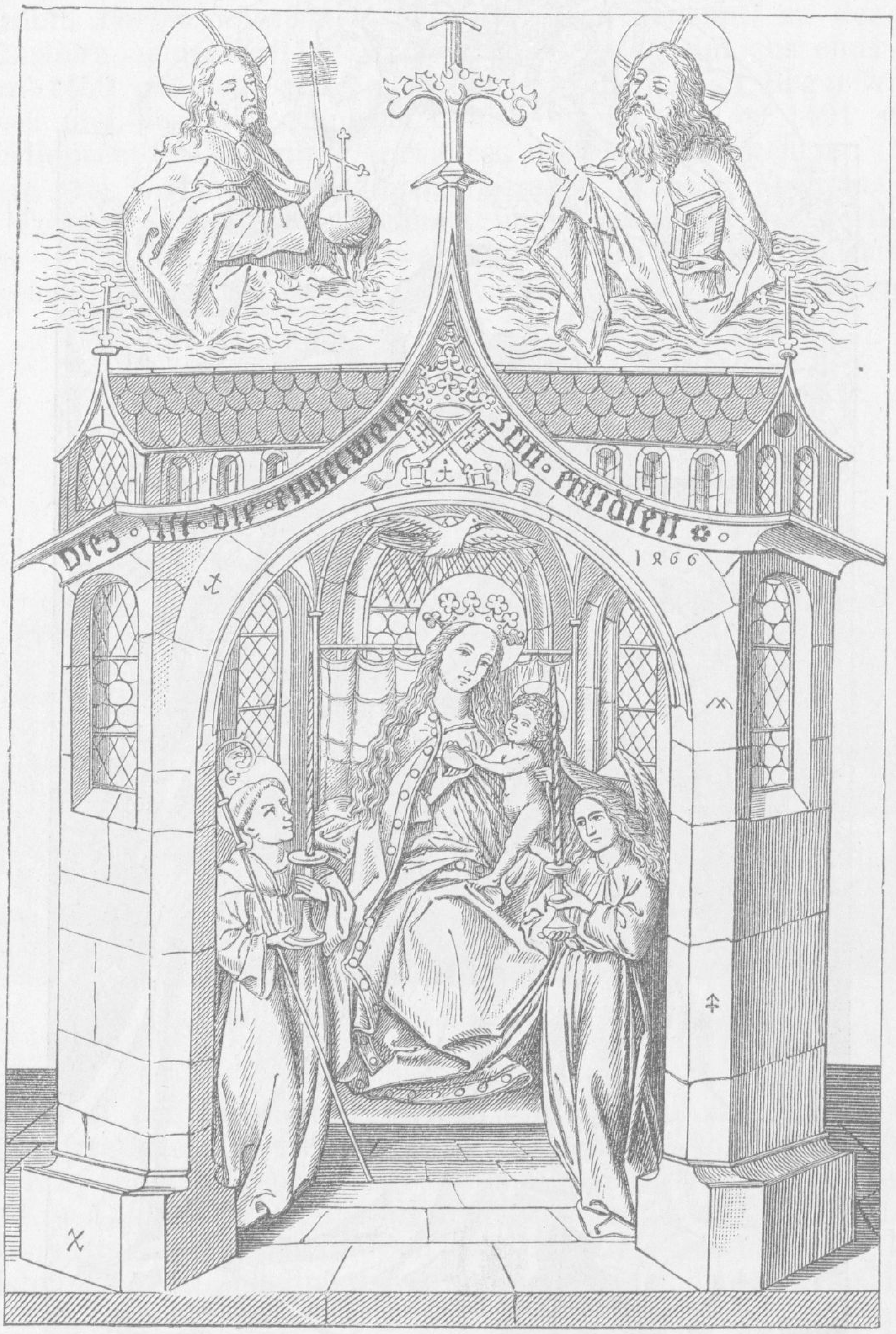


Fig. 626. Nach einem Stich vom Meister E. S. 1466.

zu einer Reihe von 27 Scenen der Passion gehört. Sehr bedeutend erscheint sodann ein niederrheinischer Meister von 1464, der „M. mit den Schriftbändern“, „m. aux banderoles“ genannt, von welchem man eine ansehnliche Zahl von Blättern kennt. Noch höhere technische Ausbildung verräth der *Meister E. S.* vom Jahr 1466, der wahrscheinlich Oberdeutschland angehört, und von welchem wir unter Fig. 626 die Madonna von Einsiedeln, unter dem Schutze der Dreifaltigkeit in ihrer Kapelle thronend, vorführen. Ungefähr zu gleicher Zeit sind in Westfalen *Franz von Bocholt* und *Israel von Meckenem* thätig. Bei diesen

letztgenannten Künstlern hat der Kupferstich längst die primitive Umrisszeichnung mit leicht angegebenen Schattenstrichen abgestreift und sich durch reicheren Wechsel der Strichlagen zu einer malerischen Wirkung erhoben, für welche die flandrische Kunst ohne Frage entscheidend gewesen ist. Unter Fig. 627 geben wir von letzterem Künstler einen Prophetenkopf, bei welchem die Sicherheit und Feinheit des Grabstichels bereits einen hohen Grad von Vollendung erreicht hat.

Auf diesem Punkte nimmt nun Schongauer die Entwicklung auf und

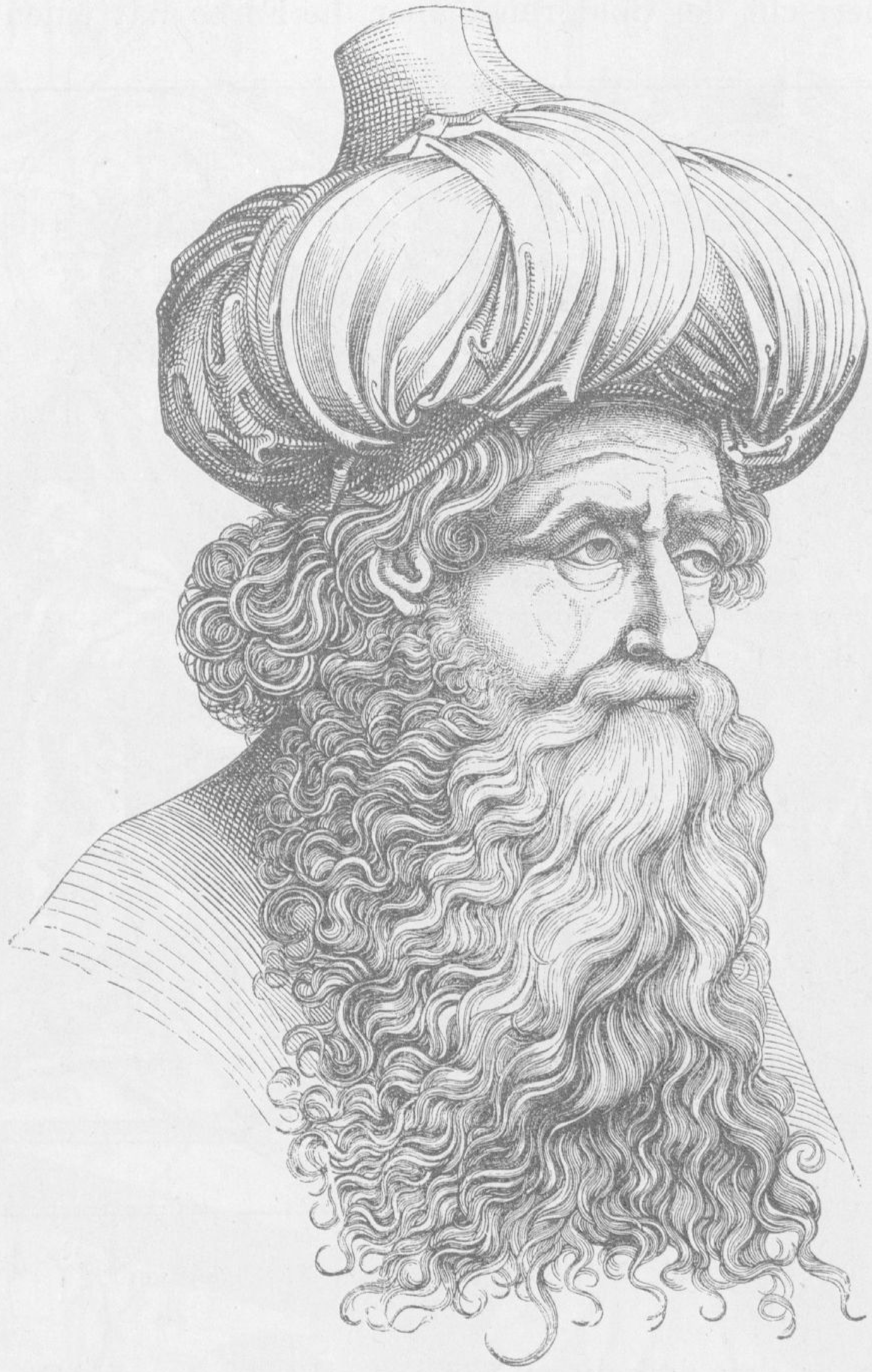


Fig. 627. Nach einem Stich von Israel von Meckenem.

führt in seinen reich durchgebildeten, zart abgetönten, technisch bereits hoch entwickelten Blättern den Kupferstich seiner Vollendung entgegen. In diesen Werken erscheint Martin theils noch in ziemlich nahem Anschluss an die flandrische Kunst, theils schon zu einem eigenen Styl fortgeschritten, dessen äussere Merkmale eine gewisse Unruhe der knitterig behandelten Gewandung, eine scharfe, eckige, magere Zeichnung und eine starke Beimischung oberdeutscher Trachten sind. Seine inneren Vorzüge dagegen bestehen in einer meist edlen, oft selbst grossartigen Composition, einer tiefen Innigkeit des Ausdrucks und einer feinen sinnigen Schönheit der idealen Köpfe. Wir geben als Beleg unter Fig. 628 die anmuthige Composition der neben Christus thronenden

und von Engeln verehrten Madonna. Ausser solchen religiösen Gegenständen behandelt er in seinen Stichen auch oft und mit frischem, selbst derbem Humor Scenen des niederen Lebens und steht dadurch als einer der frühesten Meister des Genre da.

Ein wackrer Künstler der Ulmer Schule ist *Hans Schülein,* den man in dem grossartigen Hochaltar der Kirche zu Tiefenbronn vom J. 1469 kennen lernt (Fig. 629). Wie so oft, zeigt sich im Mittelfelde ein Schnitzwerk, die Kreuzabnahme und die Trauer um den Leichnam Christi darstellend, zu den Seiten vier Heilige. Dazu an den Flügeln vier gemalte Scenen der Passion, aussen die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, und Anbetung der Könige. Noch herrscht der Goldgrund, aber die Farbe hat einen weichen, milden



Fig. 628. Nach einem Stich von M. Schongauer.

Gesammtton, wie er den damaligen Ulmern eigen war; die Gewänder, namentlich der weisse Mantel der Madonna, sind edel drapirt; in der ganzen Darstellung, besonders auch in den Köpfen verräth sich viel Schönheitssinn. Vielleicht ist Schülein als Meister des kürzlich durch L. Weinmayer geschickt wiederhergestellten grossartigen Wandbildes des jüngsten Gerichtes im Münster zu Ulm vom Jahr 1471 anzuerkennen, welches durch feierliche Anordnung, würdevolle Gestalten und eine Menge lebensvoller Züge, namentlich in der Schilderung der Verdammten hervorragt. Jedenfalls nimmt dies Werk unter den monumentalen Malereien Deutschlands eine vorzüglich bedeutende Stelle ein[1]). Minder vorzüglich, aber immerhin doch beachtenswerth sind die zahlreichen Wandgemälde in

[1]) Vgl. die sachkundige ausführliche Schilderung von Dr. Merz im christl. Kunstblatt 1880. Dazu meinen Aufsatz in den Bunten Blättern aus Schwaben. Stuttgart 1885.

der Kirche zu Weilheim, welche wieder den Beweis liefern, welch lebhafte Thätigkeit die schwäbische Schule auch auf diesem Felde der malerischen Technik entfaltete. Es ist abermals eine Darstellung des jüngsten Gerichtes, aber von



Fig. 629. Vom Hochaltar Schülein's in Tiefenbronn.

geringerer künstlerischer Bedeutung; dazu ein grosser Rosenkranz mit Scenen aus dem Leben der Maria, die in Medaillons eingeschlossen sind und sich durch manchen anziehenden reinen Zug auszeichnen. Auch die wohlerhaltene dekorative Malerei der Gewölbe ist sehr werthvoll.

Einer der bedeutendsten Künstler der schwäbischen Schule ist sodann *Bartholomäus Zeitblom* von Ulm, der gegen 1450 geboren sein mag und bis nach 1516 thätig war. In ihm lebt mehr als in irgend einem seiner Zeitgenossen jener hohe, ideale Sinn der älteren Kunst. Seine Gestalten haben eine edlere Haltung, eine grossartigere Körperlichkeit, eine einfachere Gewandung, als die der meisten gleichzeitigen Künstler. Die Modellirung ist weich, die Farbe licht und mild, beinahe an Freskobilder erinnernd, die Köpfe sind von sanftem Ausdruck bei etwas stumpfer Form, wie denn überhaupt dieser Meister nicht in scharfe Detaillirung sich verliert. Das früheste bekannte Bild von ihm ist ein Eccehomo vom Jahr 1468 in der Kirche zu Nördlingen. Vom Jahr 1488 datirt der Altar von Hausen in der Samml. vaterl. Alterthümer zu Stuttgart. Seine wichtigsten Bilder finden sich in der öffentl. Gemäldegalerie daselbst. So vom J. 1473 zwei Tafeln aus Kilchberg mit der h. Margaretha u. Joh. dem Täufer, noch unter dem Einfluss flandrischer Kunst, namentlich Rogers gemalt. Von ähnlicher Behandlung ebenda zwei Tafeln aus Kloster Urspring mit den h. Georg und Valentinus. Sodann die Flügel eines Altars aus Eschach vom Jahr 1496, mit der Verkündigung, der Darstellung im Tempel, den beiden h. Johannes und zwei Engeln mit dem Schweisstuch der Veronica, letztere Tafel im Museum

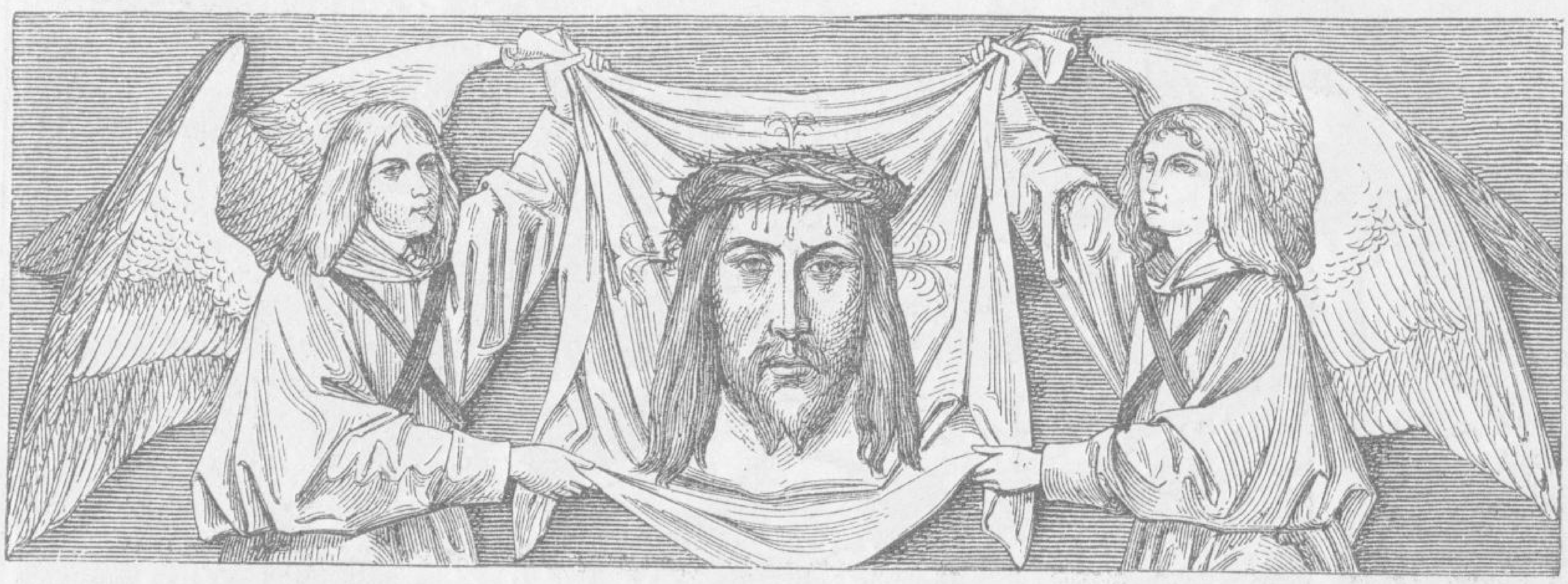


Fig. 630. Die Engel mit dem Schweisstuch der Veronica. Von Zeitblom.

zu Berlin (Fig. 630), ein Werk von einfacher Grösse und rührender Innigkeit des Ausdrucks. Auch der Altar aus der Kirche auf dem Heerberge bei Gaildorf vom Jahr 1497, jetzt in der Alterthümersammlung zu Stuttgart, mit dem Namen und dem Bildniss des Meisters auf der Rückseite bezeichnet, gehört zu seinen vorzüglicheren Arbeiten. Sodann besitzt die Galerie zu Augsburg vier treffliche Altertafeln aus der Legende des h. Valentin, die fürstliche Sammlung zu Sigmaringen acht anziehende Darstellungen aus dem Leben der heil. Jungfrau (Fig. 631)[1]. In bedeutsamer Weise zeigt auch der prächtige Hochaltar zu Blaubeuren in den Bildern der inneren Seite die Einwirkung und zum Theil selbst die Hand des Meisters. Sodann zwei Tafeln mit Christi Geburt und der Anbetung der Könige in der Kirche zu Bingen bei Sigmaringen[2]), eine Predella in der Kirche zu Adelsberg im Remsthale, mehreres in der Galerie zu Karlsruhe u. a. O.

Endlich gehört der Ulmer Schule noch der liebenswürdige, empfindungsvolle *Martin Schaffner,* dessen Thätigkeit von 1508 bis 1535 beglaubigt ist. Aehnlich wie Zeitblom geht auch er von einer idealen Anschauung aus und weiss in seinen späteren Jahren selbst die Einflüsse italienischer Kunst glücklich zu einer grösseren Läuterung seines Styles aufzunehmen. Zu seinen trefflichsten Werken gehören die vier Tafeln vom Jahr 1524, mit der Verkündigung, der Darstellung im

1) Denkm. der Kunst Taf. 82 A (V.-A. Taf. 49 A) Fig. 5.

2) Vgl. *Lehner,* Kunstwerke der Pfarrkirche zu Bingen. Fol. Sigmaringen.

Tempel, der Ausgiessung des heiligen Geistes und dem Tode der Maria, welche die Pinakothek zu München bewahrt. Edle Anordnung, Feinheit der Empfindung und grosser Schönheitssinn tragen hier über die der ganzen deutschen Kunst dieser Zeit eigene Befangenheit der Auffassung einen fast völligen Sieg davon. Andere Bilder des Meisters im Münster zu Ulm, in den Galerien zu Stuttgart, zu Berlin und zu Sigmaringen. Aus der letzten Sammlung geben wir die durch gemüthliche Innigkeit anziehende Darstellung der Geburt Christi[1]) (Fig. 632)

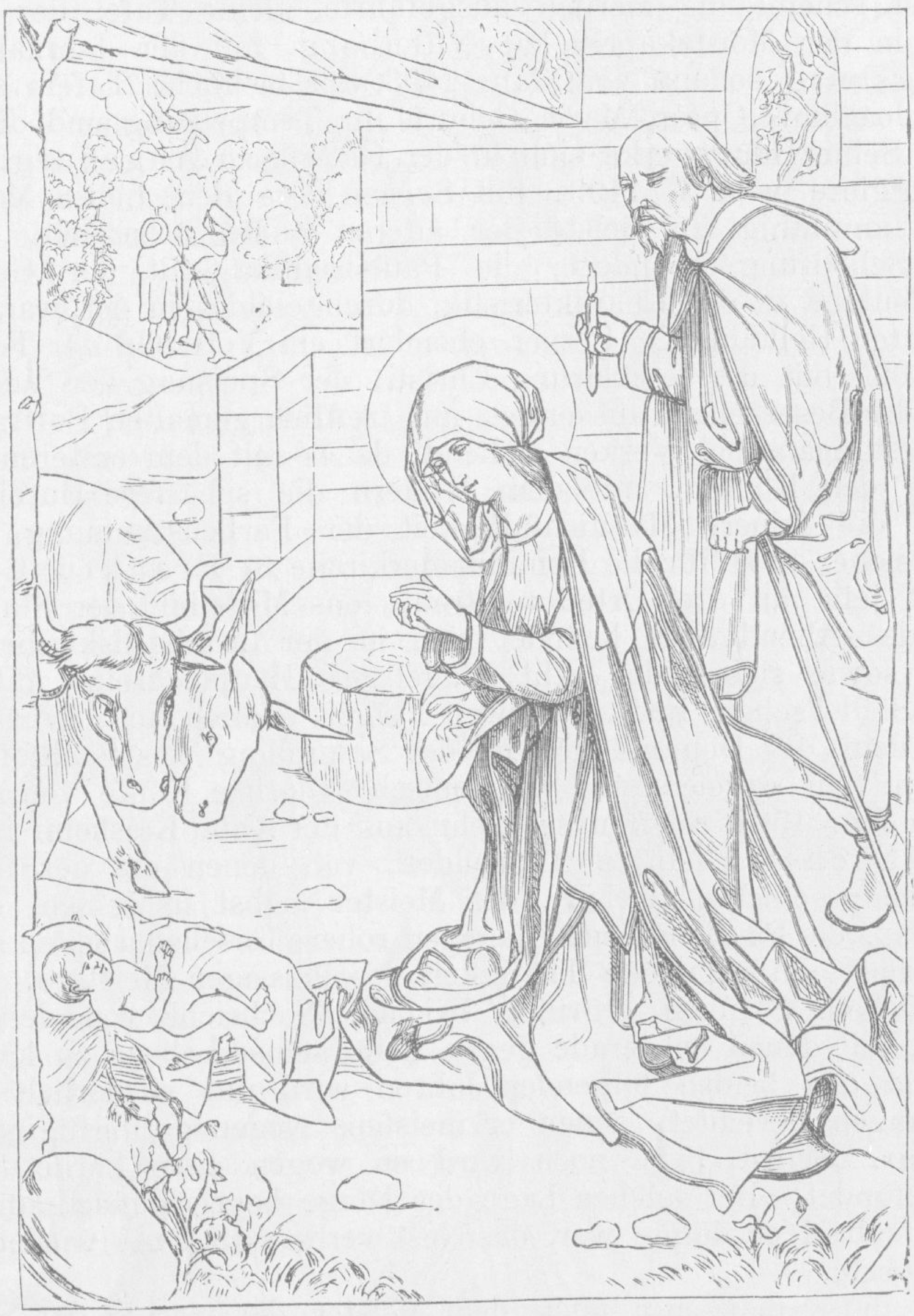


Fig. 631. Geburt Christi. Von Zeitblom. Sigmaringen.

zugleich als interessante Parallele mit der oben abgebildeten Darstellung desselben Gegenstandes durch Zeitblom.

Neben Ulm war das alte reiche Augsburg der zweite Mittelpunkt der schwäbischen Kunst. Hier tritt zunächst die Malerfamilie Holbein uns entgegen. *Hans Holbein d. ä.*,[2]) der um 1460 geboren sein mag, ist bis 1499 in seiner Vaterstadt, dann vorübergehend in Ulm, 1501 in Franfurt a. M. thätig, malt

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 82 A (V.-A. Taf. 49 A) Fig. 4.

[2]) Vgl. über ihn *Woltmann* in seinem Buch über den jüngeren Holbein. 2. Aufl. 1874.

1502 ein ausgedehntes Altarwerk für das Kloster Kaisheim bei Donauwörth, ist dann wieder in Augsburg mit bedeutenden Aufträgen beschäftigt, wo er trotzdem in kümmerlichen Verhältnissen lebt und bis 1516 in den Steuerbüchern genannt wird. Sodann geht er 1517 nach Isenheim im Elsass, um dort ein Altarwerk zu malen. 1521 ist er wieder in Augsburg, wo er 1524 stirbt. Er geht auf die realistische Richtung der Flandrer nach dem Vorgange Schongauer's ein, ohne jedoch die Tradition seiner Heimath, das ideale Schönheitsgefühl und die theils milde, theils kraftvoll warme Farbenharmonie aufzugeben. Sein frühestes Bild scheint die zierlich ausgeführte kleine Tafel der Madonna mit dem Kinde, in der Moritzkapelle zu Nürnberg, mit der Jahrzahl 1492. Im Dom zu Augsburg sodann vom Jahr 1493 vier treffliche Tafeln aus der Abtei Weingarten, Joachims Opfer, Mariä Geburt, ihr Tempelgang und die Darstellung im Tempel. Seine Hauptwerke sind in der Galerie zu Augsburg: die Basilika S. Maria Maggiore vom J. 1499, mit Scenen aus dem Leben Mariä und der h. Dorothea, anmuthig im Geiste der älteren Kunst behandelt, sodann seine vollendetste Schöpfung ebendort, die Paulsbasilika mit der Geschichte des Apostels, bedeutend in der Charakteristik, durchgebildet in der warmen Färbung und dem klaren Helldunkel. Ferner ebendort ein Votivbild der Familie Walter vom Jahr 1502, mit der Verklärung Christi, der Speisung der Viertausend und der Heilung des Besessenen, ausserdem mit trefflich gemalten Portraits, zwischen den beiden erstgenannten Werken stehend, da es mit dem ersteren das Weiche, Holdselige in den Köpfen, mit dem letztern die schärfere Durchführung der Formen und die feinere Mannichfaltigkeit der Farbenstimmung gemein hat. Das umfangreiche, 1501 für die Dominikanerkirche zu Frankfurt a. M. gemalte Altarwerk ist jetzt an drei Orten zerstreut: das Mittelbild der Staffel mit einer Darstellung des Abendmahls befindet sich in der Leonhardskirche, die Seitenflügel dazu, sowie sieben der acht Flügel des Hauptschreins mit Scenen der Passion im Städel'schen Institut, zwei Flügel endlich mit dem Stammbaum Christi und dem der Dominikaner in der Sammlung des Saalhofs, diese besonders durch fein gezeichnete, harmonisch colorirte Köpfe von vorzüglichem Werth. Dem Jahr 1502 gehören sechzehn aus der Abtei Kaisheim in die Pinakothek nach München gelangte Altarbilder, von denen die der inneren Seite, mit der Jugendgeschichte Christi, den Meister selbst in seinem edlen Schönheitssinn zeigen, die Passionsscenen dagegen rohere Gesellenarbeiten sind. Ueberschaut man diese umfangreiche Thätigkeit des fleissigen Meisters, so wird man von schmerzlichem Staunen ergriffen bei der Nachricht von den drückenden Verhältnissen, mit denen er gerade gegen Ende seines Lebens zu kämpfen hatte. Aus 1515 und den beiden folgenden Jahren wird uns wiederholt von gerichtlichen Pfändungen berichtet, denen er meistens wegen geringfügigster Summen ausgesetzt war. Selbst 1521 noch wird er wegen einer Forderung von 2 fl. 40 kr. ausgepfändet. Bei solcher Lage der Dinge begreift man dann, dass sein grosser Sohn, sobald er flügge war, das Nest verliess und nie wieder nach Augsburg zurückkehrte.

Endlich muss man nun auch dem Meister die vier in der Sammlung zu Augsburg befindlichen Altarflügel von 1512 zurückgeben, welche durch eine gefälschte Inschrift lange Zeit als Arbeiten seines Sohnes gegolten haben. Sie stellen die Legende des h. Ulrich und Wolfgang dar und geben ausserdem die Madonna mit der h. Anna auf einer Bank sitzend, auf welcher das Christuskind eben seine ersten Schritte versucht. Hier erhebt sich die Kunst des 15. Jahrhunderts bereits zu reiferer Schönheit und freierer Naturauffassung, welche dann in dem herrlichen, um 1516 entstandenen, jetzt in der Pinakothek zu München befindlichen Sebastiansaltar zu vollem Adel sich entfaltet. Auf dem Mittelbilde sieht man den Martertod des Heiligen, auf den Flügeln die anmuthigen Gestalten der h. Barbara und Elisabeth (Fig. 633)[1], auf den Aussenseiten die Verkündigung.

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 82 A (V.-A. Taf. 49 A) Fig. 1—3.

Hier erscheint der Meister schon ganz frei in edler, selbst grossartiger Formbehandlung, in hoher Feinheit der Zeichnung und Modellirung und in leuchtend klarer Farbe. Es ist eins der gediegensten und schönsten Werke, welche die ältere deutsche Kunst hervorgebracht hat.

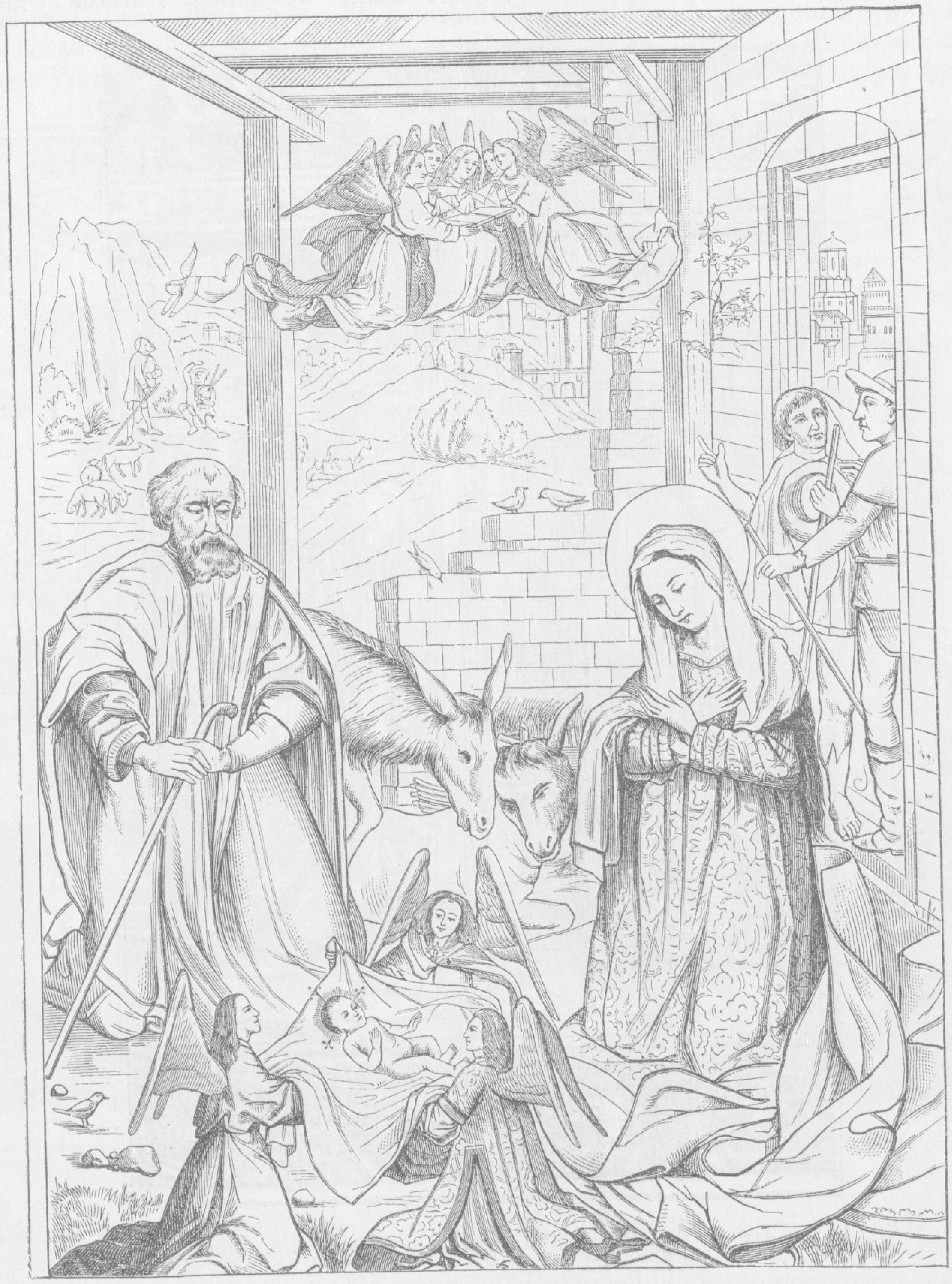


Fig. 632. Christi Geburt. Von M. Schaffner. Sigmaringen.

Neben ihm muss sein Bruder *Sigmund Holbein*, der 1505 und 1509 in Augsburger Steuerbüchern vorkommt, 1540 aber in Bern gestorben ist, ein ausgezeichneter Künstler gewesen sein, denn von ihm stammt ein Madonnenbildchen, jetzt im German. Museum zu Nürnberg, das durch miniaturhafte Vollendung, Farbenschmelz und Lieblichkeit zu den schönsten Erzeugnissen deutscher Kunst gehört.

In ähnlicher Richtung bewegt sich anfangs auch *Hans Burgkmair*, der 1472 zu Augsburg geboren wurde und bis 1531 lebte, ein tüchtiger, handfertiger Meister, von dem namentlich eine überaus grosse Anzahl von Zeichnungen zu Holzschnittwerken, vorzüglich zum „Triumphzug Kaiser Maximilians“ und zum „Weisskunig“, einer poetischen Verherrlichung desselben Fürsten, herrührt.



Fig. 633. S. Barbara und Elisabeth. Von Holbein d. ä. München.

Durch seinen Aufenthalt in Italien, von dem er gegen 1508 zurückkehrte, brachte er die Auffassung der Renaissance nach der Heimath und gewann entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des jüngeren Hans Holbein. Ausser jenen zahlreichen Zeichnungen hat der fleissige Künstler auch als Maler eine Reihe von Arbeiten hinterlassen, die allerdings im Werthe verschieden sind, von denen die besseren aber sich durch Kraft der Charakteristik, lebendige Schilderung und eine warme harmonische Färbung auszeichnen. Auch herrscht ein Unterschied zwischen seinen früheren Arbeiten und den späteren, nach der

italienischen Reise entstandenen. Während jene in dem schärferen Faltenstyl, der häufigen Anwendung von Gold und dem Gepräge der Köpfe noch den Einfluss der älteren schwäbischen Schulen zeigen, geben letztere durch grössere Weichheit und starkes Betonen der Renaissanceformen sich als Resultate italienischer Studien zu erkennen. Doch sind diese Einwirkungen niemals so überwiegend, um den deutschen Charakter seiner Kunst zu gefährden. Auch gehört er zu den frühesten Meistern, welche die landschaftlichen Hintergründe in reicherer Weise durchgebildet und mit dem figürlichen Theil der Composition in



Fig. 634. Altarbild von H. Burgkmair. Augsburg. (Nach Woltmann, Gesch. d. Mal.)

Verbindung gesetzt haben. In der Galerie zu Augsburg lernt man den Meister nach seinen verschiedenen Richtungen am besten kennen. Vom Jahr 1501 ein grosses Bild, Christus und die Madonna auf Goldgrund, in üppiger, aus gothischen und Renaissanceformen gemischter Architektur thronend (Fig. 634) werden von vielen Heiligen verehrt, deren Schaaren sich auf beiden Flügeln fortsetzen. Die Charaktere sind anmuthvoll und edel, in tiefer goldigwarmer Färbung, die Behandlung ist keck und leicht, selbst ans Oberflächliche streifend. Aus demselben Jahr stammt das Gemälde der Peterbasilika mit dem thronenden Papst und vielen Heiligen, oben Christus auf Gethsemane betend. Vom Jahr 1502 die Basilika S. Giovanni mit der Geisselung Christi; vom Jahr 1504 die Basilika S. Croce mit Christus am Kreuz und dem Martyrium der h. Ursula, besonders durch viele

jugendlich anmuthige Köpfchen ausgezeichnet. Von gediegener Kraft eines venezianischen Colorits, wenn auch in den Gesichtstypen wenig erfreulich, ist die thronende Madonna von 1509 im German. Museum zu Nürnberg; anziehend ferner die Madonna des Museums zu Berlin von 1511 in prächtiger Renaissance-Architektur und trefflich behandelter Landschaft; sodann wohl etwas später die Beweinung Christi in der Kunsthalle zu Karlsruhe, eine figurenreiche Composition. Von seinen späteren, zum Theil schon manierirten Bildern nennen wir Christus am Kreuz mit den beiden Schächern, vom Jahr 1519, auf der Aussenseite der Flügel St. Georg und Kaiser Heinrich der Heilige. Von seiner Behandlung weltlicher Stoffe giebt ebendort die Darstellung der Niederlage bei Cannae, gemalt 1529, eine Anschauung. In der Pinakothek zu München sieht man ein Bild vom J. 1528, Esther vor Ahasver knieend, das durch den tiefen glühenden Ton und die Pracht der Kostüme und der Architektur an Carpaccio gemahnt, ebendort ist Johannes auf Patmos wegen der feinen Durchbildung der Landschaft bemerkenswerth[1]).

Abweichend von der Richtung dieser ganzen oberdeutschen Schule scheint, soweit nach dem mangelhaften Stande der Untersuchung ein Urtheil erlaubt ist, in Baiern zwar auch ein Anschluss an die flandrische Kunst stattgefunden zu haben, der sich aber vielfach mit Nachklängen der älteren Kunst vermischt, durchweg freilich in grosser Rohheit der Form und der Empfindung befangen bleibt. Die Werke dieser Schule im Nationalmuseum zu München machen keinen erfreulichen Eindruck, und selbst der angesehenste der dortigen Künstler, *Hans von Olmendorf* (genannt um 1492), dem man einen grossen Flügelaltar in jener Sammlung und einen andern in der Kapelle zu Blutenburg zuschreibt, steht weit hinter den Künstlern anderer Schulen zurück. Weitaus der tüchtigste Meister ist der Miniaturmaler *Berthold Furtmeyr*[2]), von dessen Trefflichkeit das reich geschmückte Alte Testament in der fürstlich Wallersteinischen Bibliothek zu Maihingen und ein Missale in der K. Bibliothek zu München Zeugniss ablegen.

Etwas höher stehen die gleichzeitigen Leistungen in Oesterreich, namentlich im Salzburgischen und in Tirol, wo ungemein früh bereits der flandrische Realismus seinen Einzug gehalten hat. So an dem Dreifaltigkeits-Flügelaltar in der Spitalkirche zu Aussee vom J. 1449 und an der Kreuzigung des *D. Pfenning* im Belvedere zu Wien, welche dieselbe Jahreszahl und sogar das Motto Jan van Eyck's „Als ich chun" trägt. Bedeutender sind die vier grossen Altartafeln, jetzt im Rathhaus zu Sterzing, ehemals zum Hochaltar der dortigen Pfarrkirche gehörend, welchen *Hans Mueltscher* von Innsbruck 1458 vollendete. Auf der Vorderseite sind es Scenen aus dem Marienleben, auf der Rückseite Momente der Passion des Herrn, Werke von durchgebildetem Realismus, der sich jedoch in den Marienbildern mit Adel und Tiefe des Ausdrucks verbindet, während die Passionsbilder einen derberen Ton anschlagen. Ebendort sieht man noch zwei kleinere Tafeln mit der Heimsuchung und der Flucht nach Aegypten, die mehr italienische Einflüsse verrathen. Gegen Ausgang des Jahrhunderts tritt sodann Meister *Michael Pacher* von Bruneck, der im Jahre 1481 den prächtigen Altar in St. Wolfgang vollendete (vgl. S. 277) als ein tüchtiger Künstler im Sinne der Eyck'schen Auffassung hervor. Das gewaltige Altarwerk hat ausser den in Schnitzarbeit ausgeführten Hauptfiguren nicht weniger als 16 grosse Bilder auf der Innen- und Aussenseite der Flügel, dazu noch auf den Flügeln der Staffel und auf der ganzen Rückseite. Das Leben der h. Jungfrau und die Hauptmomente aus dem Leben Christi, mit Ausschluss der Passion, sodann die Legende des h. Wolfgang sind hier zwar von verschiedenen Händen, aber im Ganzen mit grosser künstlerischer Kraft und Selbständigkeit geschildert. — Endlich tritt uns ein höchst eigenthümlicher Maler, den man ganz grundlos mit

1) Vgl. *R. Muther* im Repertor. für Kunstwissensch. 1886. IV.
2) *B. Haendcke*, Berthold Furtmeyr. München 1885.

Zeitblom identificiren wollte, in den vier Tafelbildern des ehemaligen Hochaltars der Kirche zu Grossgmain bei Reichenhall entgegen[1]). Sie stellen die mit der Jahreszahl 1499 versehene Opferung im Tempel (Fig. 635), die Disputation des zwölfjährigen Christus mit den Schriftgelehrten, die Ausgiessung des h. Geistes und den Tod der h. Jungfrau dar. Es ist offenbar ein süddeutscher Meister, der nicht bloss die niederländische Kunst, sondern auch Italien

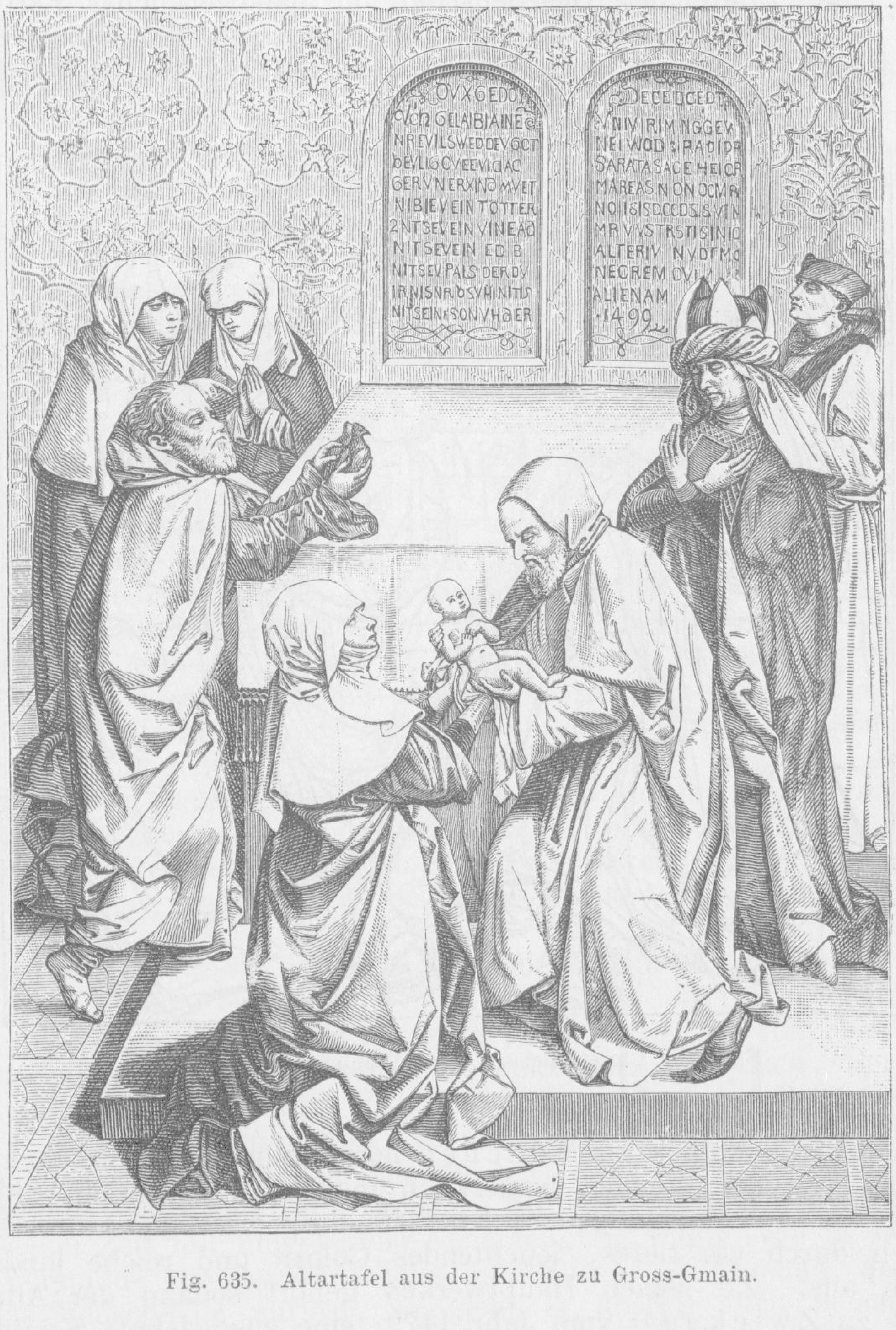


Fig. 635. Altartafel aus der Kirche zu Gross-Gmain.

kannte, und in seinen energischen Gestalten mit den charaktervollen Köpfen ein Streben nach dramatischer Belebung verräth, das allerdings noch gehemmt wird durch die fast allen gleichzeitigen deutschen Meistern eigene Befangenheit in der Entfaltung des Körperlichen, durch steife, eckige Stellungen und Bewegungen.

Bedeutendere Erscheinungen bietet gleichzeitig die fränkische Schule, deren Hauptort Nürnberg wir bereits in einer überaus regen Thätigkeit auf allen Gebieten der Sculptur kennen gelernt haben. Der plastische Geist be-

1) Eingehendere Würdigung durch *Dahlke* im Repertorium. IV. 4.

herrscht hier wie schon früher, so auch jetzt die Entwicklung der Malerei, wobei man jedoch nicht vergessen darf, dass die Plastik dieses ganzen Zeitraumes an sich einen überwiegend malerischen Charakter hat. Eine auffallend scharfe Formbezeichnung und energische Modellirung sind neben einem ins Einseitige und Hässliche gehenden Streben nach Charakteristik die Merkmale der Nürnberger Schule[1]). In keinem Meister prägen sich dieselben so schroff bis ins Unerfreuliche aus, wie in *Michael Wohlgemut*[2]), der von 1434—1519 lebte und an der Spitze einer zahlreichen Gesellenschaft in handwerklicher Fertigkeit eine Menge von Altarwerken hergestellt hat, bei denen die Holzschnitzerei mit der Tafelmalerei sich verbindet. Unter seinen früheren Werken ist der Hofer Altar



Fig. 636. Christi Geburt. Von Wohlgemut. Zwickau.

von 1465 in der Pinakothek zu München hervorzuheben, in welchem sich Einflüsse Roger's van der Weyden bemerklich machen. Er enthält Christi Gebet am Oelberge, seine Kreuzigung, die Kreuzabnahme und die Auferstehung und zeichnet sich durch ein tiefes, leuchtendes Colorit und reiche landschaftliche Hintergründe aus. Zu seinen Hauptwerken gehört sodann der Altar in der Marienkirche zu Zwickau[3]) vom Jahr 1479, eine ausgedehnte Schilderung des Lebens und Leidens Christi, worin die realistische Richtung fast überwiegend im Niedrigen und Hässlichen sich ergeht, dabei aber zugleich die tüchtige Sicherheit einer wohlgeleiteten Werkstatt sich nicht verkennen lässt; das Ganze unleugbar, trotz mancher Derbheiten, von einer grossartigen Wirkung, auch in coloristischer

[1]) Vgl. das oben S. 73 citirte Werk von *Thode*.

[2]) Vgl. *v. Seidlitz* in der Zeitschr. für bild. Kunst. XVIII.

[3]) *J. G. v. Quandt*, die Gemälde des Michael Wohlgemut in der Frauenkirche zu Zwickau. Fol.

Hinsicht von kräftiger Harmonie (Fig. 636). In seinen besseren Werken erfreut der Meister oft durch die fast ideale Schönheit der Köpfe und die kraftvoll harmonische Färbung. Zu seinen spätesten Arbeiten gehört der umfangreiche Altar in der Kirche zu Schwabach von 1508. Die ihm früher zugeschriebenen Gemälde im Rathhaussaale zu Goslar sind ihm neuerdings mit Recht abgesprochen worden. Andre Werke sieht man in der Klosterkirche zu Heilsbronn, im Germ. Museum zu Nürnberg (hier der treffliche Peringsdörfersche Altar von 1487) in der Pinakothek zu München, in der Kirche zu Hersbruck, in der h. Kreuzkirche zu Nürnberg, in der Kirche zu Crailsheim u. s. w. Auch für die Entwicklung des Holzschnittes hat Wohlgemut Namhaftes geleistet, da er die Zeichnungen für den 1491 erschienenen Schatzbehalter des ewigen Heils und bald darauf mit seinem Stiefsohn *Wilhelm Pleydenwurff* für Hartmann Schedel's Weltchronik lieferte. Selbst im Kupferstich hätte er sich ausgezeichnet, wenn es richtig sein sollte, dass eine Anzahl von Blättern, welche das Monogramm W tragen, auf ihn zurückzuführen wären; doch beruht diese Hypothese auf so schwachem Grund, dass man sie abweisen muss.

Aus dieser Schule und von diesem Lehrmeister sollte nun der Genius ausgehen, der an Tiefe der Begabung, an schöpferischer Fülle der Phantasie, an allumfassender Kraft des Gedankens, an sittlicher Energie eines grundernsten Strebens der erste unter allen deutschen Meistern genannt werden muss. *Albrecht Dürer* 1) braucht, was angeborne künstlerische Begabung betrifft, den Vergleich mit keinem Meister der Welt, nicht mit Rafael noch Michelangelo zu scheuen. Gleichwohl liegt er bei Allem, was das eigentliche Ausdrucksmittel der Kunst die Einkleidung des Gedankens in das Gewand der schönheitverklärten Form betrifft, so tief in den Banden seiner beschränkten heimischen Umgebung, dass er nur selten zu einer wahrhaft ebenbürtigen Durchdringung von Gedanken und Erscheinung sich erhebt. Dürer ist mit Recht die Liebe und der Stolz des deutschen Volkes; aber wir dürfen nicht vergessen, dass er, wie er der höchste Ausdruck unsrer Vorzüge und Tugenden, so auch der Repräsentant unsrer Schwächen und Mängel ist. Blinde Vergötterung ziemt nirgends, am wenigsten vor einem solchen innerlich wahren, strengen Meister. Man darf über die herben, schroffen Aeusserlichkeiten seines Styls weder mit Gleichgültigkeit noch mit falschem Entzücken hinwegeilen. Es ist schwer, ihn richtig zu würdigen, aber wenn wir ihn ernsthaft zu verstehen suchen, werden wir ihn am besten lieben lernen.

Dürer hat wie wenig andre Meister die Wirklichkeit in allen ihren Aeusserungen auf's Tiefste ergründet. Seine Kenntniss des menschlichen Organismus, seine Beobachtung des gesammten Naturlebens ist von eben so erstaunlicher Sicherheit, wie die Fülle seiner Gedanken unerschöpflich, die Kraft seiner Phantasie unbegränzt erscheint. Aber bis zur vollendeten Schönheit der Form dringt er selten. Er ist so erfüllt von dem Streben nach ergreifender, fesselnder Wirklichkeit, dass ihm ein höherer Styl selbst für die idealen Aufgaben nicht unbedingte Gültigkeit hat. Wie er den weltbewegenden reformatorischen Kämpfen seiner Zeit mit hingebender Ueberzeugung folgte, wie in seinem klaren, scharfen Verstande die herkömmliche symbolische Auffassung des Göttlichen sich in das Menschliche auflöst, so giebt er überall auch in seinen Darstellungen Zeugniss von dieser Umwälzung. Seine heiligen Gestalten sind nur die Nürnberger Bürger seiner Zeit, und zwar meist aus den Sphären des gewöhnlichen Lebens mit allen Zeichen des Zufälligen gegriffen. Er schöpfte eben

1) *J. Heller*, das Leben und die Werke A. Dürer's. — Reliquien von A. Dürer, Nürnberg 1828. — Leben und Wirken A. Dürer's von *A. v. Eye*. Nördlingen 1876. — Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst von *M. Thausing*. Leipzig 1860. — *Ch. Ephrussi*, A. Dürer et ses dessins. Paris 1882. 4⁰. Dazu der eindringende Aufsatz von *R. Vischer* in seinen Studien zur Kunstgeschichte. Stuttg. 1886. — Denkm. der Kunst Taf. 83 und 83 A. (V.-T. Taf. 50 und 50 A).

den Stoff aus seiner Umgebung und suchte nicht nach Vorbildern voll Würde und Schönheit, sondern überwiegend nach scharf markirten, charakteristischen Köpfen, die häufiger ins Derbe als ins Edle und Anmuthige übergehen. Und sogar diese bunte Schaar voll herber Individualität stellte er meist in einer Weise der Formbehandlung dar, die sowohl in Zeichnung der Köpfe und Hände, als auch andrer Theile eine knorrige, oft bizarre Manier bedingte und selbst die in schönen grossen Massen angelegten Gewänder in wunderlich knittrige, unruhige Falten brach. Dabei kennt sein Formgefühl kaum einen Unterschied, ob er die heiligen Gestalten des Glaubens, die derben Erscheinungen des gemeinen Lebens oder die wunderbaren Gebilde seiner Phantasie hinstellt: sie alle sind aus derselben Sphäre genommen und wollen nirgends mehr scheinen, als was sie sind.

Dass Dürer von einem bunten, phantastischen Leben, von den spiessbürgerlichen Gestalten seiner Heimath und nicht von einem schönen, edel entwickelten, südlichen Menschenschlag umgeben war, erklärt diesen seltsamen Hang nicht genügend. Ebenso wenig kann es ihm zur Begründung gereichen, dass er in jenem knittrigen, unruhigen Faltenwurf offenbar einem Einfluss der Holzschnitzerei seiner Zeit erlag. Beide Einwirkungen wusste sein Landsmann Peter Vischer in seinen Schöpfungen allmählich zu überwinden und zu einem lauteren, schönheiterfüllten Styl durchzudringen. In Dürer liegt offenbar eine innere Verwandtschaft mit jenen charakteristischen Zügen des Lebens; es ist die phantastische Richtung seiner Zeit, die in ihm zum höchsten Ausdruck sich gipfelt und ebensowohl alle jene Wunderlichkeiten der Form, wie die unerschöpfliche Fülle und Tiefe seines Schaffens bedingt. Beides ist ihm unzertrennlich, und beides muss zugleich hingenommen werden. So herb und abstossend aber auf den ersten Blick Manches erscheint, so bewundernswürdig ist gerade hier die Kraft, welche der Wahrheit, Tiefe und Innigkeit des Gefühls innewohnt, und wenn selbst italienische Meister wie Rafael sich nicht abhalten liessen, der Grösse des deutschen Künstlers ihre Huldigung darzubringen, so wird für uns das Verständniss seiner selbst in ihren Mängeln so ächt nationalen Kunstweise nicht unerreichbar sein. Wir werden dann finden, dass kaum je ein Meister mit so verschwenderischer Hand Alles ausgeschüttet hat, was das Gemüth an Innigem, Herzergreifendem, Rührendem, was der Gedanke an Gewaltigem, Erhabenem, was die Phantasie an poetischem Reichthum birgt; dass in Keinem je sich die Tiefe und Macht des deutschen Geistes so herrlich offenbart hat, wie in ihm.

Dürer wurde 1471 in Nürnberg geboren und zuerst für das Gewerbe seines Vaters, der Goldschmied war, erzogen, dann aber 1486, da seine Neigung auf die Malerei ging, zu Wohlgemuth in die Lehre gegeben. Drei Jahre blieb er in dessen Werkstatt und begab sich dann 1490 auf die Wanderschaft, von der er 1494 zurückkehrte und sich in seiner Vaterstadt als Meister niederliess. Wohin ihn seine Wanderjahre geführt, lässt sich leider nicht genau ermitteln; soviel wissen wir jedoch, dass er am Oberrhein gewesen, in Colmar von den Verwandten des kurz vorher verstorbenen Martin Schongauer freundlich aufgenommen worden und ohne Zweifel auch nach Venedig gelangt ist. Nach seiner Heimkehr war er zehn Jahre unausgesetzt in seiner Vaterstadt thätig, nicht bloss als Maler, sondern auch mit umfangreichen Arbeiten in Kupferstich und Holzschnitt beschäftigt, bis er 1505 eine Reise nach Italien machte, bei der er jedoch nur Venedig, Padua und Bologna kennen lernte. Gegen Ende des folgenden Jahres kehrte er nach Nürnberg zurück, wo er in neuem rastlosem Schaffensdrange eine unermessliche Anzahl von bedeutenden Werken, nicht bloss Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte, sondern selbst trefflich ausgeführte Schnitzwerke in Buchsbaum und Speckstein hervorbrachte. Erst 1520 machte er eine zweite Reise, diesmal nach den Niederlanden, von der er im folgenden Jahre zurückkehrte. Von da ab lebte und wirkte er ununterbrochen bis an seinen Tod 1528 in seiner Vaterstadt. In diese letzten Jahre fallen ausser manchen künst-

lerischen Werken mehrere wissenschaftliche Arbeiten, Anweisungen über Geometrie, Befestigungskunst und die Verhältnisse des menschlichen Körpers, die seine umfassende und gründliche Bildung bekunden.

Alle diese erstaunliche Fruchtbarkeit des Geistes entfaltete sich bei ihm



Fig. 637. S. Michaels Kampf mit dem Drachen. Von Dürer.

ganz aus eigenem Antriebe, ohne Förderung von aussen, ja unter dem Druck enger häuslicher Zustände und ungünstiger Lebensverhältnisse. Deutschland hatte keinen Julius II. oder Leo X., keine Mediceer oder Gonzaga, keine kunstliebende Aristokratie, keine hochsinnigen Stadtverwaltungen. Venedig bot unserm Meister 200 Ducaten Jahrgehalt, wenn er bleiben wolle; in Antwerpen suchte man ihn durch ähnliche Anerbietungen zu fesseln; aber der treue deutsche Mann kehrte

zu seiner Vaterstadt zurück, obwohl ihm dieselbe „in dreissig Jahren nicht für 500 Gulden Arbeiten auftrug“, und er als einzige Belohnung sich vom Rath der mächtigen Reichsstadt die Gnade erbittet, ihm ein mit merklicher Mühe und Arbeit erworbenes Kapital von 1000 Gulden zu fünf Prozent zu verzinsen! Kaiser Maximilian, so sehr er dem trefflichen Meister geneigt war, wusste ihn zu nichts Grösserem zu verwenden, als zu Ausschmückung eines Degenknopfes und eines Gebetbuchs, zum Entwerfen des „Triumphwagens“ und zur Ausführung jenes kolossalen Holzschnittwerks der Ehrenpforte Maximilians, einer ziemlich nüchternen allegorischen Verherrlichung des Monarchen, die Dürer freilich mit dem ganzen Reiz seiner Phantasie ausstattete. Allerdings bewilligte der Kaiser ihm einen Jahrgehalt, aber die Ausfertigung zog sich Jahre lang hin, so dass die Zahlung desselben erst kurz vor seinem Tode ihn erreichte. Ebensowenig kam ihm die Befreiung von den städtischen Abgaben zu Gute, welche der Kaiser selbst für ihn auszuwirken suchte; denn die Väter der Stadt wussten den gutherzigen Künstler zum Verzicht auf diese Exemtion zu bereden. So „kläglich und schimpflich“, wie Dürer im gerechten Unmuth selbst einmal äussert, waren die Verhältnisse für ihn. Um so höher steht der sittliche Ernst, mit dem er unablässig der Kunst gelebt.

Bei der Vielseitigkeit des Meisters beginnen wir die Uebersicht seiner wichtigsten Werke mit den religiösen Darstellungen. In ihnen hat Dürer die Schranken kirchlicher Auffassung durchbrochen und die heiligen Vorgänge, allerdings in aller Zufälligkeit des Zeitüblichen, aber auch im vollen rein menschlichen Inhalt, mit hinreissender Gewalt geschildert. Die ganze Erhabenheit einer oft noch ungezügelt ins Formlose und Ueberschwängliche sich verirrenden Phantasie entfaltet sich in dem 1498 erschienenen Holzschnittwerk der Offenbarung Johannis. Unter den 16 (eigentlich 15) Blättern sind einige, z. B. die Engel, welche ein Dritttheil der Menschheit tödten, oder der Kampf des Erzengels Michael und seiner Schaaren mit dem Drachen (Fig. 637), von einer kaum jemals übertroffenen dämonischen Gewalt. Andre Blätter, wie der thronende Weltrichter, aus dessen Augen Flammen zucken, von dessen Mund ein Schwert ausgeht, und der in der ausgestreckten Rechten die Sterne hält, schreiten bei aller Grossartigkeit ins Form- und Maasslose aus.

Vor Allem aber dürfen wir nicht vergessen, was der grosse Meister durch diese und zahlreiche andere Arbeiten für die Entwicklung des Holzschnittes geleistet hat[1]). Die Kunst, in Holz (oder auch in Metall) Stempel in erhabener Darstellung zu schneiden, welche zu mancherlei praktischen Zwecken verwendet wurden, ist im hohen Alterthum bereits bekannt gewesen. Im Mittelalter bediente man sich solcher Stempel unter Andrem zum Drucke von Tapeten oder Zeugmustern verschiedener Art. Auch in den Manuscripten wurden die grossen Anfangsbuchstaben oft in solcher Weise ausgeführt. Die zahlreichste Verwendung fand seit dem 14. Jahrhundert der Holzschnitt für Herstellung einzelner Blätter, wie sie an den Wallfahrtsorten den Gläubigen zum Kauf dargeboten wurden. Die grossen Klöster, die in jeder Kunstfertigkeit bewandert waren, nahmen sich auch dieser Technik an und stellten oft ganze Folgen von Blättern her, die wie die Biblia pauperum, die Ars moriendi, die Apocalypse u. A. zu den ältesten Schöpfungen des Holzschnitts gehören. Das früheste datirte Blatt dieser Art ist der h. Christoph von Buxheim in Oberschwaben vom Jahre 1423. Auch die Spielkarten, die schon im Ausgang des 14. Jahrhunderts in Deutschland eingeführt waren, fertigte man, nachdem sie früher durch „Briefmaler“ hergestellt worden waren, bald mit Holzstöcken an. Als nun mit dem 15. Jahrhundert der Drang nach möglichster Vervielfältigung der Kunstwerke erwachte, wurde diese uralte

[1]) *J. Heller,* Gesch. der Holzschneidekunst. Bamberg 1823. — Dazu *J. E. Wessely,* Anleitung etc. Leipzig 1876. — Vgl. die von Soldan 1875 herausgeg. Holzschnitte nach alten Stöcken im Besitz des Germ. Museums in Nürnberg. Dazu die in demselben Verlag erschienene Publikation der Dürer'schen Holzschnitte, mit Text von *C. v. Lützow.*

Technik zu ganz neuen Wirkungen geführt. Mit dem Auftreten der Buchdruckerkunst gelangte sie zur grössten Wirksamkeit, und wie der Bücherdruck an die Stelle des Abschreibens trat, so verdrängte der Holzschnitt die Miniatur. Aber so viel Erinnerung an das alte Verhältniss blieb zurück, dass man sich mit einfachen Umrisszeichnungen begnügte, die mit grellen Farben bemalt wurden. Diesen kindlich primitiven Charakter behielt der Holzschnitt, bis sich bedeutende



Fig. 638. Dürer's Anbetung der Könige. Florenz.

Künstler seiner annahmen, für ihn zeichneten und statt der unvollkommenen Färbung ihm eine höhere künstlerische Wirkung, ja selbst coloristischen Reiz verliehen, eine Umgestaltung, die nicht ohne Wechselwirkung mit dem gleichzeitigen Aufblühen des Kupferstichs vor sich ging. Der erste, welcher mit voller künstlerischer Meisterschaft den Holzschnitt auf die Höhe seiner Mission hob und ihn zu einem mächtigen Bildungsmittel für das ganze Volk gestaltete, war Dürer. Und zwar suchte er ihn vor Allem in seiner grossartigen Kraft, saftigen Fülle und Breite auszubilden und wusste nach dieser Seite ihn zu unübertroffener Vollendung zu entfalten.

In seinen Gemälden strebt Dürer nach höchster Vollendung in einer oft

ans Miniaturhafte grenzenden Ausführung. Die Malerei war damals in Deutschland ins Handwerksmässige ausgeartet, da in den grossen Werkstätten — und dies gilt bosonders von der Wohlgemuth'schen — das Anfertigen der Altartafeln meist mit starker Beiziehung von Gesellenhänden geübt wurde. Selbst eins der frühesten Werke Dürer's, der wahrscheinlich um 1500 entstandene Paumgärtner'sche Altar in der Pinakothek zu München, mit der Geburt Christi und zwei stattlichen Ritterfiguren auf den Flügeln, wohl Bildnissen der Stifter, verräth noch ein Befolgen jenes älteren Verfahrens. Bald aber wendet sich der Meister zu jener in der flandrischen Schule wie bei den Italienern durchgedrungenen modernen Auffassung, nach welcher der Künstler in eigenhändiger Durchführung seiner Werke seine Individualität völlig zur Geltung zu bringen sucht. Ein originelles und zugleich eins der frühesten Gemälde dieser Art sieht man im Germ. Museum zu Nürnberg in dem kleinen Bilde des Herkules im Kampf mit den stymphalischen Vögeln vom Jahre 1500, das indess bei völliger Uebermalung nur noch aus dem Entwurf im Museum zu Darmstadt zu beurtheilen ist. Aus dem Jahr 1504 besitzt die Tribuna der Uffizien zu Florenz ein herrliches Gemälde der Anbetung der Könige, eins der innigsten, liebenswürdigsten des Meisters, voll poetischer Züge, mit schöner Landschaft und in warmer, harmonischer Farbe durchgeführt (Fig. 638). Sodann folgt 1506 das in Venedig gemalte Bild des Rosenkranzfestes, jetzt in arg entstelltem Zustande im Kloster Strahof zu Prag, neuerdings im Rudolfinum daselbst aufgestellt, eine hochpoetische, frei und lebensvoll aufgefasste Composition, die auch bei den venzianischen Meistern viel Anerkennung fand[1]). Aus demselben Jahre 1506 datirt das vielleicht vollendetste aller Dürer'schen Gemälde, der kleine Crucifixus im Museum zu Dresden, von wunderbarer Tiefe des Ausdrucks und von unvergleichlichem Schmelz der malerischen Behandlung, zugleich durch die landschaftliche Umgebung und die magische Gewalt des Lichtes von ergreifender Stimmung. Gegenüber dieser miniaturhaften Schöpfung, mit der er den Italienern wohl die volle Höhe seiner gerade im Kleinsten am grössten sich bekundenden Kunst darlegen wollte, erscheint das wunderliche, aus demselben Jahre stammende Bild des Jesusknaben unter den Schriftgelehrten, im Pal. Barberini zu Rom, das laut der Inschrift in fünf Tagen gemalt ist, als ein wenig gelungener Versuch, nun auch mit grossen Formen und mit breiter Kühnheit der Behandlung den Italienern zu imponiren. Dagegen erkennt man in den Tafeln mit Adam und Eva aus dem Jahre 1507, jetzt in der Galerie Pitti zu Florenz (alte Kopien in den Museen zu Mainz und zu Madrid) die Energie, mit welcher der Meister, offenbar angeregt durch die Eindrücke venezianischer Kunst, das Studium der nackten Menschengestalt schon damals zu einer Hauptaufgabe seines Lebens gemacht hat. Im Uebrigen nahm Dürer von den Italienern zwar wohl Förderungen für sein Streben nach wissenschaftlicher Begründung des Schaffens an, wie er denn ausdrücklich deshalb nach Bologna ritt, weil ihm Jemand dort Unterricht „in heimlicher Perspektive“ zu geben versprochen hatte; ebenso suchte er sich mit den architektonischen Formen der Antike, wie die Renaissance sie verstand, vertraut zu machen: aber zum Heile für sich und seine Kunst blieb er in allem Wesentlichen sich selber und der Heimath treu. Und wenn auch nicht verkannt werden soll, dass er manche harte, unschöne Manieren, das Unruhige, Knittrige der Gewänder, sowie eine Vorliebe für mehr scharf charakteristische als schöne Formen nie ganz abgelegt hat, so steht er selbst mit solchen Mängeln, durch die er seiner Zeit und seiner heimathlichen Umgebung den Tribut zollt, uns doch höher da, als wenn er sein eigenstes Wesen durch die Nachahmung fremder Art preisgegeben hätte.

Minder erfreulich ist die mit herber, entsetzensvoller Wahrheit 1508 gemalte Marterscene der zehntausend Heiligen in der Galerie des Belvedere zu Wien. Das im Jahr 1509 entstandene, vom Kaufherrn Jakob Heller in Frankfurt a. M. bestellte Bild der Himmelfahrt und Krönung Mariä ist leider unter-

[1]) Dr. *J. Neuwirth,* Dürer's Rosenkranzfest. Prag 1885.

gegangen, aber durch eine Kopie von Juvenel in der Galerie des Saalhofs zu Frankfurt a. M. (Fig. 639) unsrer Anschauung in seinem ganzen herrlichen Aufbau und seiner charaktervollen Schönheit vermittelt. Dagegen ist eine andre



Fig. 639. Himmelfahrt Mariä. Von Dürer. Frankfurt.

grossartig feierliche Schilderung himmlischer Herrlichkeit, in dem Gemälde der Dreieinigkeit vom Jahr 1511, in der Belvedere-Galerie zu Wien erhalten. Umgeben von den Chören der Engel und Seligen, sowie den Schaaren der anbetenden Gläubigen, thront Gottvater in der Höhe, über ihm die Taube des heiligen Geistes, in den Armen aber hält er den am Kreuzesstamm ausgespannten

Leichnam seines Sohnes, gewiss eine der tiefsinnigsten Auffassungen dieses Themas. In der Färbung ist dies wie die andern Bilder des Meisters, welche dieser mittleren Epoche angehören, klar, licht und frisch, nur nicht frei von Disharmonie, wie er denn namentlich ein buntes Schillern verschiedener Farben in den Gewändern liebt. An diese Reihenfolge bedeutender, mit allem künstlerischen Aufwand durchgeführter Gemälde schliesst sich noch würdig das schöne Madonnenbild im Belvedere zu Wien vom Jahr 1512 an, das in Composition, Ausdruck und Farbenreiz zu den besten Schöpfungen Dürer's gehört. Inzwischen war aber der treffliche Meister, wie wir aus seinem eigenen Munde

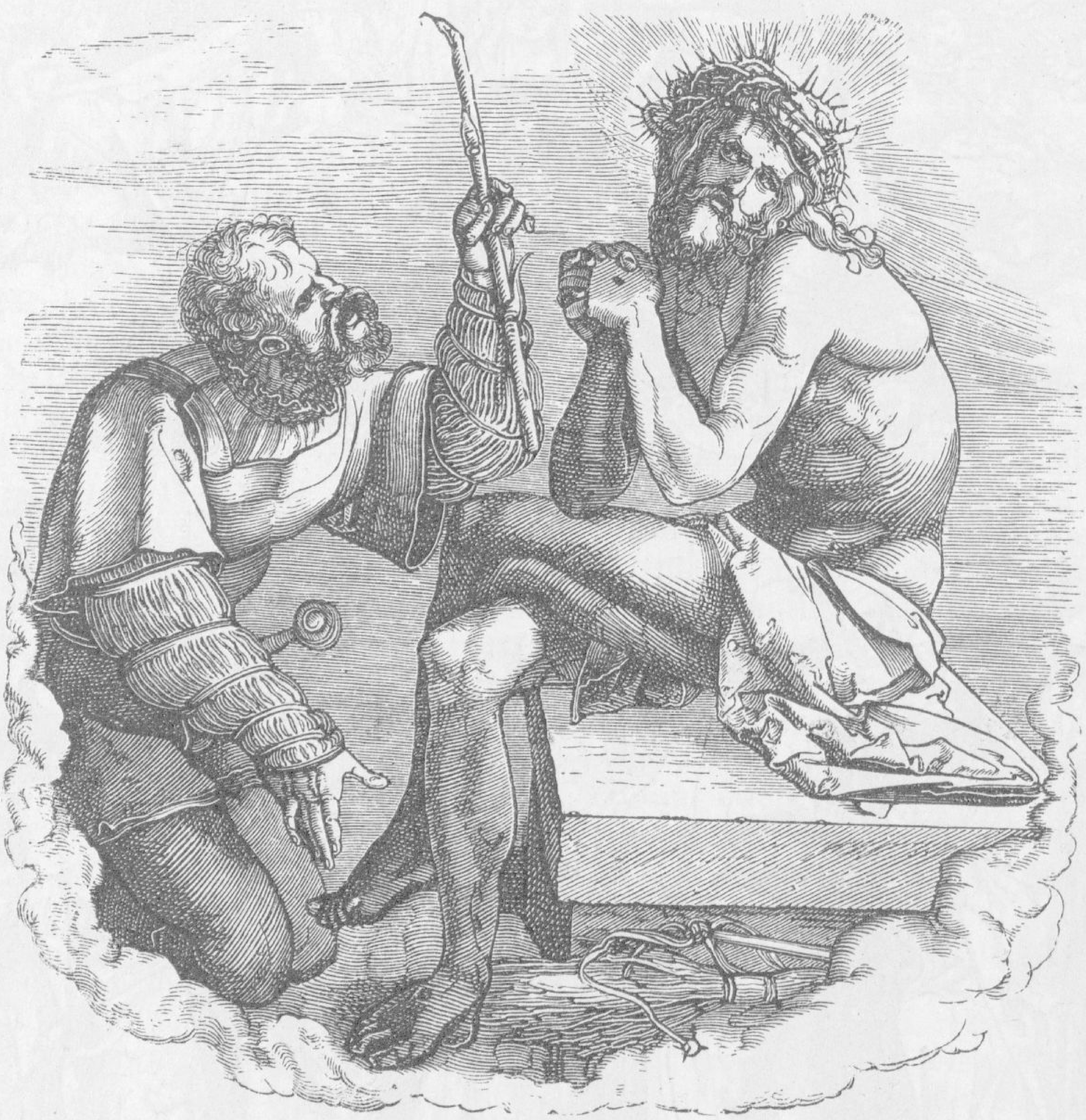


Fig. 640. Titelblatt der grossen Passion Dürer's.

wissen, „des fleissigen Kleiblens", wie er seine Art des Malens mit Recht nennt, müde geworden. Die Besteller in Deutschland waren damals die niedrigen Preise gewohnt, welche man für handwerksmässig hergestellte Tafeln zu zahlen pflegte; wenn Dürer für ein Werk wie der Heller'sche Altar, an welchem er so ziemlich ein Jahr lang arbeitete, mit 200 fl. abgelohnt wurde, so war er gewiss zu der Klage berechtigt, „es verzehrt's Einer schier darob" und wir dürfen uns nicht wundern, wenn er den Vorsatz fasst, „wieder seines Stechens fleissiger zu warten". Denn mit seinen Kupferstichen und Holzschnitten, mit welchen gelegentlich seine Frau die Messen bezog, vermochte er mehr zu verdienen. Nur in vereinzelten Fällen kehrte er später noch zur Malerei zurück; so in der Lucrezia von 1518 in der Pinakothek zu München, einem nicht gerade erfreulichen, aber wegen der Studien des Nackten und der Verkürzung

immerhin sehr bemerkenswerthen Bilde. Von andren Gemälden ist weiter unten zu reden, zunächst aber seiner umfangreichen Schöpfungen auf andren Gebieten zu gedenken.

In den Jahren 1511 bis 1515 sehen wir nämlich den Meister im religiösen

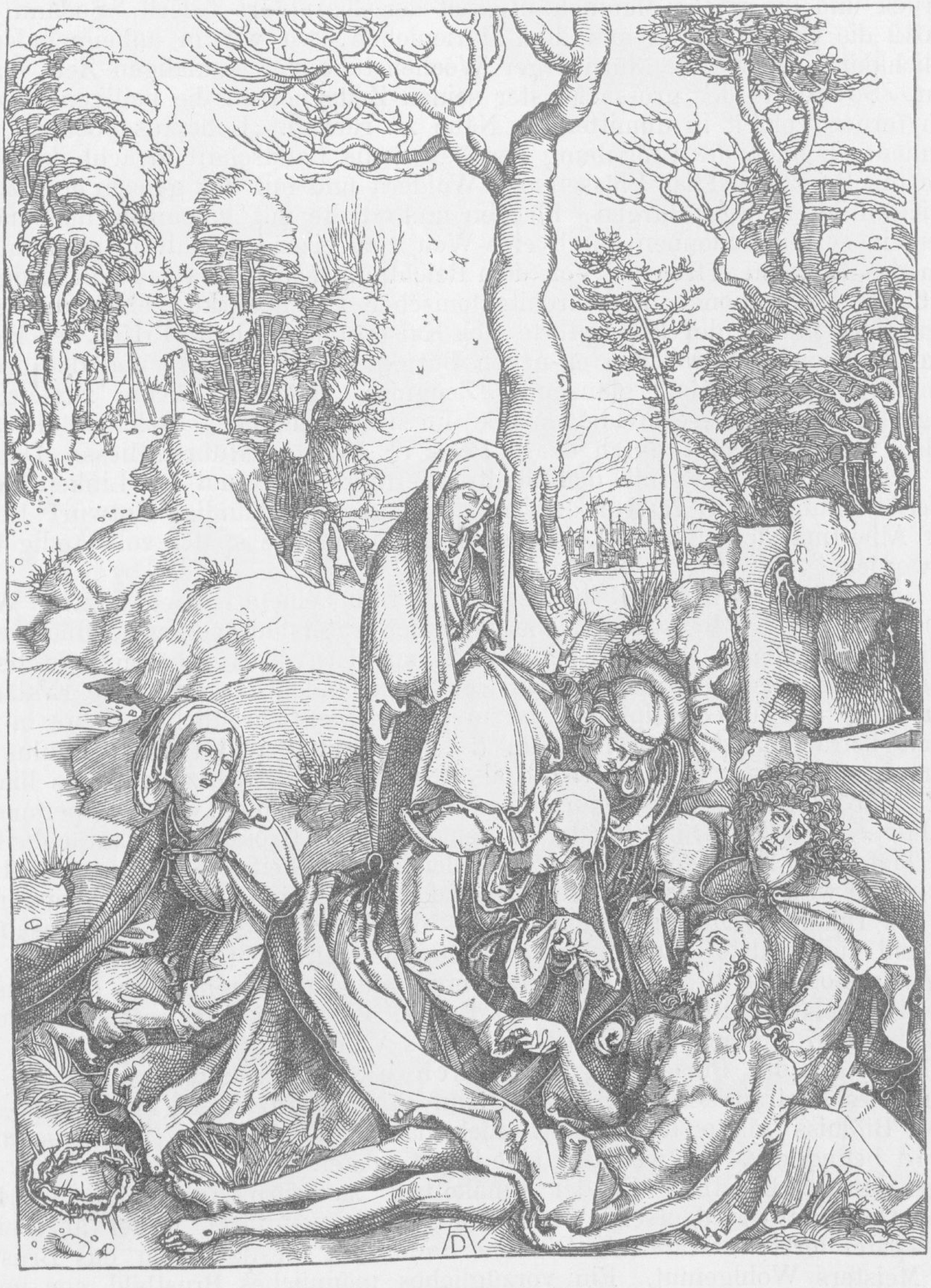


Fig. 641. Aus Dürer's grosser Passion.

Stoffkreis mit erstaunlicher Thätigkeit sich bewegen, und in kurzer Aufeinanderfolge die umfangreichen Holzschnittwerke der grossen Passion in zwölf, der kleinen in sechsunddreissig Blättern, des Lebens der Maria in neunzehn und das Kupferstichwerk der Passion in sechzehn Blättern veröffentlichen. Es ist

unmöglich, hier selbst nur andeutend ins Einzelne zu gehen [1]); genug, dass in ihnen die ganze Tiefe, Innigkeit und Kraft des Meisters sich in unerschöpflichem Reichthum offenbart. Wir geben als Proben unter Fig. 640 das grossartige Titelblatt der Passion, das die erschütternde Gestalt des Schmerzensmannes enthält; sodann unter Fig. 641 die Beweinung Christi, die durch den dramatischen Ausdruck und die reiche Mannichfaltigkeit der Charaktere fesselt. Sodann unter Fig. 642 die Geburt Mariä aus dem Marienleben, wo wir in anheimelnder Gemüthlichkeit uns in eine Nürnberger Wochenstube der damaligen Zeit versetzt fühlen. So wusste der grosse Meister seinen Zeitgenossen die heiligen Begebenheiten ferner Vorzeit in unmittelbare Nähe zu rücken. Ueberaus poetisch weiss er namentlich auch die Umgebung der Natur, die Landschaft in ächt deutschem Geiste mit Berg und Thal, Flüssen und Wäldern und mit der ganzen ergötzlichen Mannichfaltigkeit ihrer Burgen, Flecken und Städte mit hineinzuziehen und besonders in seinen Madonnen durch eine Welt von reizenden, naiven, gemüthlichen Zügen das Herz zu erfreuen. Von dem Reichthum seiner Phantasie in Erfindung anmuthiger Dekorationen und architektonischer Prachtwerke geben die grossartigen Holzschnitte der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian (1515), des kleinen Triumphwagens, für welchen er neben Burgkmair thätig war, und des grossen Triumphwagens von 1522 glänzendes Zeugniss. Letzterer diente zugleich als Vorlage für das grosse Wandgemälde im Rathhaussaale, welches die Stadt damals, wie es scheint durch *Georg Pencz* († 1550) ausführen liess. Daneben sieht man eine Galerie mit den Stadtpfeifern gemalt, und zur Linken endlich die Verläumdung nach Lucian, zu welcher der eigenhändige Entwurf Dürer's in der Albertina sich findet. Leider sind diese Gemälde später vollständig übermalt worden.

Gegen Ende seines Lebens legte Dürer in einem seiner letzten Werke (1526), den vier Kirchenstützen, die er seiner Vaterstadt verehrte, und welche, von dieser verschenkt, jetzt der Pinakothek zu München gehören, sein tiefstes Glaubensbekenntniss ab und gab in der begleitenden Zuschrift die Erklärung, wie er diese als die Grundpfeiler der ursprünglichen christlichen Lehre in ihrer Reinheit betrachte. Auf zwei Tafeln treten Johannes und Petrus, Paulus und Markus in mächtiger Charakteristik als wirksame Gegensätze vor uns hin, so scharf individualisirt, dass man sie auch wohl als die „vier Temperamente" bezeichnet. Hier hat Dürer, nahe an seinem Tode, Grösse und Einfachheit des Styls, Tiefe und Harmonie der Farbe, vollendete Freiheit der Form erreicht und selbst in den wunderbar grossartigen Gewändern alle kleinliche Manier überwunden.

Die Bildnisse Dürer's zeichnen sich durch treue, schlichte Lebensauffassung und liebevollste Durchführung in unübertrefflich feiner Zeichnung und gediegener Modellirung aus. Um 1496 muss das aus Blenheim in das Museum zu Berlin gelangte Brustbild Kurfürst Friedrichs des Weisen entstanden sein [2]). Vom Jahr 1497 stammt das Brustbild seines Vaters in Sion-House in England (Kopie in der Pinakothek zu München); ein früheres, wohl um 1490 entstandenes Portrait des Vaters sieht man in den Uffizien zu Florenz. Sein eigenes Bildniss malte der Meister mehrmals; so 1498 das im Museum zu Madrid befindliche, von welchem eine Kopie in den Uffizien; vor Allem aber das grossartige Brustbild in der Pinakothek zu München, eine der herrlichsten Gestalten der deutschen Kunst, angeblich von 1500, sicher aber einige Jahre später erst entstanden. Dieselbe Sammlung besitzt auch das Brustbild seines Meisters Wohlgemut. Ein vorzügliches männliches Brustbild von unsäglich feiner Ausführung vom Jahr 1507, auf der Rückseite wunderlicher Weise die abschreckende Allegorie des Geizes, besitzt das Belvedere zu Wien; eben-

[1]) Eine Auswahl der trefflichsten Dürer'schen Holzschnitte in neuen gediegenen Nachbildungen ist neuerdings zu Nürnberg in der Zeiser'schen Kunsthandlung erschienen. Ebendort bei S. Soldan mit Text von *C. v. Lützow* eine ähnliche Publikation.

[2]) Vgl. Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen Bd. V.

dort das frei und breit behandelte Bild des Kaisers Maximilian vom Jahr 1519; ferner vom Jahr 1521 ein herrliches Männerbildniss im Museum zu Madrid, vom Jahr 1526 das meisterhaft vollendete Portrait des Hieronymus Holzschuher,



Fig. 642. Mariä Geburt. Von Dürer.

ehemals im Besitz der Familie zu Nürnberg, jetzt im Museum zu Berlin, ganz das Ebenbild eines tüchtigen deutschen Biedermannes, treu, kernig und fest, von gediegenster Durchführung.

Endlich sind noch manche freie Compositionen in Zeichnungen und Stichen hervorzuheben, in denen der Meister seine reiche Phantasie oft mit hinreissender

poetischer Gewalt und einer wunderbaren Tiefe des Gemüthes ergossen hat. Was zunächst die Zeichnungen betrifft[1]), an denen die Albertina in Wien den grössten Schatz besitzt, während Andres in der Kunsthalle zu Bremen, im Mus. zu Berlin, im Städel'schen Inst. zu Frankfurt a. M., im Brit. Museum, im Louvre, den Uffizien, der Ambrosiana zu Mailand u. a., so lernt man hier vor Allem den grossen Meister in der vollen Tiefe, Kraft und Schönheit der Empfindung und in der unübertroffenen Freiheit, Leichtigkeit und Sicherheit der Darstellung bewundern. Meistens bedient er sich der Feder oder auch des Pinsels, und oft wendet er ein grün oder grau grundirtes Papier an, auf welchem dann das kräftige Schwarz der Zeichnung durch weiss aufgesetzte Lichter eine völlig malerische Wirkung hervorruft. Vielleicht das früheste Blatt seiner Hand ist in einer Zeichnung der Albertina vom J. 1484 zu erkennen, in welcher der 13jährige Knabe sich selbst portraitirt hat. Zu den köstlichsten Zeugnissen seiner Hand gehört die auf grünes Papier mit Feder und Pinsel entworfene Passion in 12 Blättern, jetzt ebenfalls in der Albertina. Sie beweist zugleich, wenn man sie mit den drei in Kupferstich und Holzschnitt veröffentlichten Passionsfolgen zusammenhält, mit welch tiefer Religiosität der herrliche Meister stets wieder zu diesem ergreifendsten Thema christlicher Kunst zurückgekehrt ist.

Mit besonderer Vorliebe hat Dürer den Kupferstich[2]) gepflegt, und nirgends erscheint er auch in seinen malerischen Eigenschaften so vollkommen wie in diesen Blättern, in welchen er das von den früheren Meistern, namentlich von Martin Schön Begonnene zur höchsten Vollendung bringt. Die Mannichfaltigkeit, Freiheit und Sicherheit, mit welcher er den Grabstichel führt, die Zartheit der feinen Strichlagen, die reichen Abstufungen vom tiefsten Schatten durch dämmerndes Halbdunkel bis ins hellste Licht: das Alles verleiht diesen Blättern eine ächt malerische Wirkung. Von unvergleichlicher Schönheit ist in diesen Arbeiten das Landschaftliche, wohl bisweilen überreich in den Motiven, aber von einer selbständigen Bedeutung und von einer Naturpoesie, dass hier schon der Meister sich als Begründer der nordischen Landschaftsdarstellung bewährt. Aus der reichen Zahl dieser kostbaren Arbeiten mögen nur einige der wichtigeren hervorgehoben werden. So die vier Hexen vom Jahr 1497, Adam und Eva vom Jahr 1504, der h. Hieronymus von 1512 und S. Hieronymus in der Zelle vom Jahr 1514, S. Antonius vom Jahr 1529 und der h. Eustachius, anziehende Schilderungen der Einsamkeit und des idyllischen Waldlebens; der Raub der Amymone, der Herkules oder die Eifersucht, das grosse Glück oder die Nemesis, das Wappen mit dem Hahn und das mit dem Todtenkopf (1503), die Portraits Albrecht's von Brandenburg (1519), Friedrich's des Weisen (1526) und des Erasmus aus demselben Jahre, vor Allem aber die hochpoetische „Melancholie" vom Jahre 1514 (Fig. 643), eine der vollendetsten Leistungen seines Grabstichels, und das nicht minder bedeutende Blatt vom Jahr 1513, welches einen geharnischten Ritter darstellt, der inmitten von dräuenden Schreckgestalten unbeirrt und ruhig seinen Weg durch das Walddickicht fortsetzt. Endlich gehören hieher noch die Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian vom Jahr 1515, welche auf der K. Bibliothek zu München aufbewahrt werden[3]). In ihnen vereinen sich Humor und Phantasie zu sinnig anregendem Spiele. Natur und Menschenleben, die Fabelwelt und das weite Reich poetischer Erfindung gestalten sich zur heiteren Arabeske, die in diesem Sinne als eine durchaus originale Schöpfung des grossen Meisters bezeichnet werden muss und seinen herrlichen Geist von einer neuen Seite offenbart.

Neben Dürer stellt sich nun, als Vertreter der Augsburger Schule, der Sohn

[1]) Vgl. besonders das oben citirte schöne Werk von *Ch. Ephrussi* und die prächtige Publikation von *Lippmann*. — [2]) Dürer's Kupferstiche, in Facsimiles herausgegeben von F. Soldan. Text von *W. Lübke*. — Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte, ein kritisches Verzeichniss von *R. v. Rettberg*. München 1871. — [3]) Im Facsimile herausgegeben durch *N. Strixner;* neue Ausgabe von *F. Stöger*, München 1850.



Fig. 643. Dürer's Melancholie. Kupferstich.

jenes älteren Holbein (vgl. S. 333 ff.), *Hans Holbein* der jüngere, einer der grössten und edelsten Meister deutscher Kunst[1]). Er wurde (1497 oder 1498 zu Augsburg

[1]) *U. Hegner*, Hans Holbein der Jüngere. Berlin 1827. — *A. Woltmann*, Holbein und seine Zeit. 2 Bde. Leipzig 1866. Neue Auflage 1874. — *Wornum*, some account of the life and works of Hans Holbein. London 1867. — *Ch. de Mechel*, œuvres de J. Holbein. Fol. Basel 1870. — Dessins d'ornements d. H. Holbein, texte par M. *E. His.* Paris 1886 (vgl. auch meine Gesch. d. deutschen Kunst. Stuttgart 1890. — Denkm. der Kunst Taf. 84 (V.-A. Taf. 51) Fig. 1—6.

geboren, wandte sich 1515 nach Basel, war 1517 in Luzern thätig, liess sich zwei Jahre später in Basel nieder und begab sich zuerst 1524 nach Frankreich, dann nach England, wo er durch Vermittlung von Thomas Morus in die Dienste König Heinrich's VIII. trat. Im Jahre 1529 ging er wieder nach Basel und brachte dort mehrere Jahre mit Ausführung grösserer Werke im Auftrage des Raths zu[1]). Dann kehrte er nach England zurück, wo er, wie neuerdings nachgewiesen worden, 1543 in London starb. Wie er eins der frühreifsten Talente der Kunstgeschichte ist und schon mit achtzehn Jahren als tüchtiger Maler auftritt, gehört er zu den wenigen Meistern des Nordens, die entschiedene Einflüsse italienischer Kunst in sich aufgenommen und in vollkommener Selbständigkeit verarbeitet haben. Unter den nordischen Malern jener Zeit ist er der einzige, selbst Dürer nicht ausgenommen, der zu einem vollkommen freien, grossartigen Style durchdrang, sich von den kleinen Geschmacklosigkeiten seiner Umgebung befreite und die menschliche Gestalt in ihrer ganzen Wahrheit und Schönheit erfasste. In vieler Hinsicht steht er darin dem grossen Peter Vischer gleich, der ebenfalls sich über die engen Schranken seiner Heimathskunst emporschwang, ohne doch die Kraft, Innigkeit und Frische des ächt deutschen Meisters zu verlieren. Holbein fand ohnehin in der Kunst seiner Vaterstadt schon eine idealere Stimmung, einen höheren Formenadel erstrebt, den er mit durchgebildeterem Naturgefühl zu verschmelzen bestimmt war.

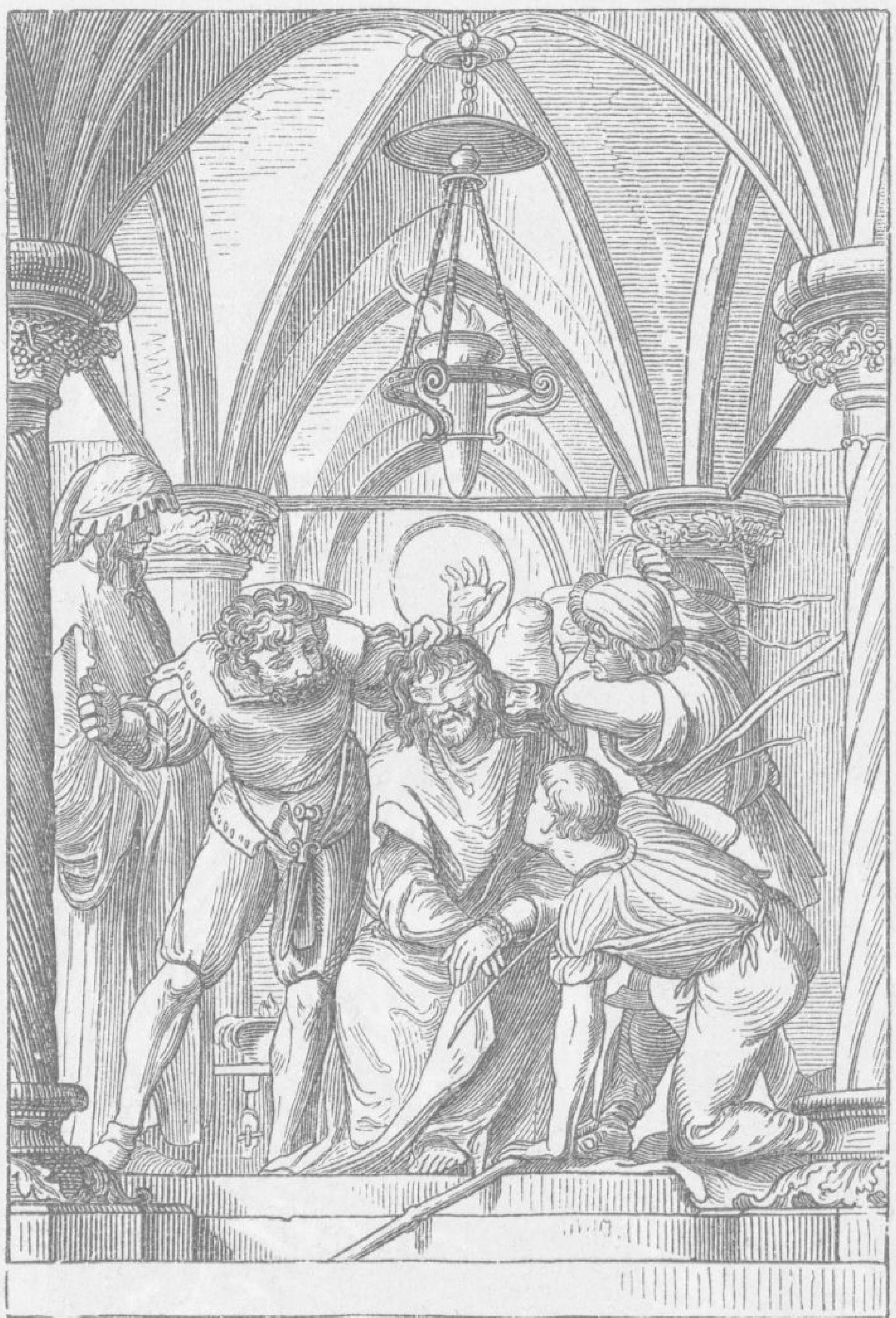


Fig. 644. Christi Verspottung. Von Holbein.

Die sicher beglaubigten Arbeiten Holbein's fangen erst in Basel an, und zwar muss als das früheste Werk eine kürzlich in der Stadtbibliothek zu Zürich wieder aufgefundene Tischplatte bezeichnet werden, welche Holbein jedenfalls vor 1515 oder doch im Anfang jenes Jahres für den in der Schlacht zu Marignano 1515 gefallenen Hans Bär von Basel gemalt hat. Man sieht darauf heitere Darstellungen genrehafter Art, Jagd, Vogelbeize, Fischfang, Turnier, in der Mitte aber den eingeschlafenen Krämer, welchem Affen seine Habe entwandten, um Possen damit zu treiben; gegenüber, von allerlei zerbrochenem Hausrath umgeben, den „Niemand" der Volksmärchen, der in jeder Haushaltung für alles Ungeschick eintreten muss. Schon hier zeigt sich die köstliche Frische des Holbein'schen Humors[2]). Die übrigen Arbeiten dieser frühen Baseler Zeit findet man sodann in der reichen Sammlung von Handzeichnungen und Gemälden des Meisters, welche das Museum zu Basel bewahrt. Unter ihnen bekunden zunächst mehrere Portraits und ein furchtbar naturalistischer todter Christus vom Jahr 1521 seine vollendete Meisterschaft in prägnanter Auffassung und Wiedergabe der Natur. Bedeutend durch Kraft der Charak-

[1]) Nach neueren archivalischen Ermittlungen des Herrn *Eduard His* in Basel. Derselbe hat seine wichtigen Untersuchungen über Holbein in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft III. 2. 3. veröffentlicht. — [2]) Publicirt durch die Gesellschaft für vervielf. Kunst in Wien, mit Text von Prof. *S. Vögelin.*

teristik und Färbung ist daselbst das nur theilweise erhaltene Abendmahl, Christus mit neun Jüngern darstellend. In dieselbe Zeit fallen auch zwei treffliche Tafeln im Münster zu Freiburg, mit Christi Geburt und der Anbetung der Könige[1]). Ferner im Museum zu Basel eine Reihe vorzüglicher Bildnisse: vom Jahr 1516 das des Bürgermeisters Meier und seiner Frau; vom Jahr 1519 das frisch aufgefasste, warm und zart durchgeführte des ihm befreundeten Bonifacius Amerbach;



Fig. 645. Holbein's Madonna von Solothurn.

ferner das wunderbare Familienbildniss seiner Frau mit den Kindern, wo der nicht eben erfreuliche Gegenstand durch die höchste Kunst geadelt ist; endlich die beiden köstlichen Frauenbildnisse (1526) eines Fräuleins von Offenburg[2]). Vor Allem wichtig sind aber ebendort die acht Bilder der Passion, die 1520—25 entstanden, ihn als einen der ersten Meister religiöser Historienmalerei bekunden. Die Reihe beginnt mit dem Gebet am Oelberg; dann folgen die Gefangennehmung,

1) Neuerdings in Photographie herausgegeben von der Mayer'schen Kunsthandlung zu Freiburg. — 2) Das eine, Lais Corinthiaca, neuerdings vorzüglich gestochen von *F. Weber*.

Christus vor dem Hohenpriester, seine Geisselung und Verspottung, die Kreuztragung, Kreuzigung und Grablegung. In diesen höchst dramatischen, kühn und gewaltig bewegten Compositionen athmet die ganze Kraft und Tiefe deutscher Kunst, aber geläutert durch die Einflüsse Rafael's und der anderen grossen Italiener. Die einfache Klarheit der Anordnung, die in wenigen ergreifenden Zügen den Gegenstand erschöpft, die breite, freie Zeichnung, die markige



Fig. 646. Die Madonna des Bürgermeisters Meier. Von Holbein. Darmstadt.

Modellirung der Gestalten und die kraftvolle gesättigte Farbe, das Alles verleiht diesen Darstellungen einen unvergänglichen Werth. Aber noch bedeutender ist ebendort eine Reihe von zehn Passionsbildern, meisterlich in Tusche ausgeführt, in welchen die dramatische Kunst und das Compositionstalent des Meisters sich noch durchgebildeter zeigen (Fig. 644).

Hat hier Holbein die Energie leidenschaftlich bewegter Handlung unübertrefflich geschildert, so steht er mit einem anderen berühmten Werke, der etwa um 1524 entstandenen Madonna des Bürgermeisters Meier von Basel (Fig. 646), welches sich im Besitz des Grossherzogs von Hessen zu Darmstadt befindet

(eine spätere treffliche Kopie [Fig. 647] in der Galerie zu Dresden), auch in dem einfachen Andachtsbild als einer der Ersten da[1]). Es ist nicht die hinreissende Gewalt hoher Schönheit, nicht der geistige Adel bedeutender Charaktere, sondern nur die warme Innigkeit, die treuherzige Gesinnung, wodurch dies Werk als eine der tiefst empfundenen Schilderungen ächt deutschen Familienlebens alle



Fig. 647. Die Madonna des Bürgermeisters Meier, nach Holbein. Dresden.

Herzen stets an sich fesseln wird. Kaum minder bedeutend und ebenso anziehend durch milde Schönheit, Kraft der Charakteristik und ein fein gestimmtes, harmonisch klares Colorit ist ein kürzlich zu Tage gekommenes zu Solothurn im Privatbesitz befindliches Andachtsbild, welches das Monogramm des Meisters

1) Das Darmstadter Bild neuerdings durch Hauser von den zahlreichen Uebermalungen gereinigt und in frischer Klarheit hergestellt.

und die Jahrzahl 1522 trägt (Fig. 645). Es zeigt die thronende Madonna, eine der liebenswürdigsten Schöpfungen Holbein's, in den Armen das auf ihrem Schoosse sitzende Kind; zu beiden Seiten die Heiligen Ursus und Martinus, jener, eine ernste Kriegergestalt im schimmernden Harnisch, dieser würdevoll im reichen Bischofsornat, mild und innig auf einen Bettler niederblickend, dem er ein Almosen giebt. Aus demselben Jahre und mit dem vollen Namen des Meisters bezeichnet sind in der Sammlung zu Karlsruhe zwei Tafeln, den h. Georg und die h. Ursula darstellend, namentlich letztere voll Schönheit, beide durch saftige Frische und Klarheit des Colorits und jugendliche Feinheit der Gestalten hervorragend. Ebendort eine mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1515 bezeichnete Kreuzschleppung, vielleicht nach einem Entwurf seines Vaters ausgeführt, aber mit einzelnen Zügen wie der prachtvollen Landsknechtfigur und der fein entwickelten Gebirgslandschaft, die durchaus sein eigenstes Gepräge tragen. Wie Holbein monumentale Aufgaben behandelte, erkennen wir in den grossen Wandgemälden, mit welchen er seit 1521 den Saal des Rathhauses zu Basel schmückte. Durch die Feuchtigkeit des Lokales schon früh untergegangen, sind sie nur aus geringen Resten, sowie aus Entwürfen und Kopien auf dem Baseler Museum zu erkennen. Sie enthielten, nach der Sitte jener Zeit, Darstellungen aus der antiken Geschichte und dem alten Testament, als Vorbilder republikanischer Gesetzesstrenge und Gerechtigkeit; den Opfertod des Charondas; Zaleukos, der sich und seinem Sohne wegen eines von diesem begangenen Frevels ein Auge ausstechen lässt; Curius Dendatus, der die Gesandten der Samniter zurückweist; König Sapor, der den gefangenen Kaiser Valerian demüthigt; dazwischen als Einzelgestalten Christus, König David, die Gerechtigkeit, Weisheit und Mässigung. Dazu kamen die bei seiner späteren Anwesenheit entstandenen beiden bedeutenden Bilder: Rehabeam, der die Abgesandten seines Volkes höhnisch zurückweist, und die Begegnung Sauls und Samuels (Fig. 648). An dramatischer Wucht, grossem historischem Sinn, vollendeter Freiheit der Behandlung stehen diese Schöpfungen profaner Geschichtsmalerei um so bemerkenswerther da, als die spätern derartigen Werke völlig in conventionelle Formen ausarten[1]).

Seit seiner Uebersiedelung nach England, wo eine Menge glänzender Aufträge sowohl von König Heinrich VIII., wie von den Grossen des Reiches an ihn ergingen, widmete sich Holbein fast ausschliesslich der Portraitmalerei. Seine zahlreichen Bildnisse gehören durch Feinheit der Auffassung, unvergleichlich schlichte und unübertrefflich wahre Schilderung des Lebens, durch edle Einfachheit des Sinns, liebevolle Vollendung, die sich mit grossartiger Freiheit der Behandlung paart, zu den vorzüglichsten Leistungen dieses Faches. In England zählen zu den trefflichsten Werken die Handzeichnungen in Windsor Castle, das Brustbild des Thomas Morus bei Mr. Huth vom J. 1527, Erzbischof Warham in Lambeth House zu London und vom J. 1538 das köstliche Portrait der Herzogin Christiane von Mailand, lebensgross in ganzer Figur, in Arundel-Castle. Sodann erwähnen wir das juwelierartig fein ausgearbeitete des Goldschmieds Morett in der Galerie zu Dresden, das in kühlem klarem Ton trefflich durchgeführte des Kaufmanns Gyzen vom Jahr 1532 im Museum zu Berlin, das der Anna von Cleve, des Astronomen Nicol. Kratzer und das miniaturartig feine des Erasmus im Louvre. Andre vortreffliche mit derselben Feinheit ausgeführte Bildnisse des grossen Gelehrten in den Galerien zu Karlsruhe und zu Basel. Mehrere seiner schönsten Bildnisse findet man im Belvedere zu Wien: das meisterliche, in kräftig bräunlichem Ton gehaltene eines jungen Mannes, mit 1541 bezeichnet, dem Berliner Bilde nahe kommend, mit prachtvoll gemalten Händen; das Brustbild des Geryck Tybis vom J. 1533, in ganz kühlem Colorit mit grauen Schatten; ungefähr aus demselben Jahre das

[1]) *Woltmann* in seinem verdienstvollen Buche giebt eine anschauliche Beschreibung und eingehende Würdigung; wir entlehnen ihm die beigefügte Abbildung.

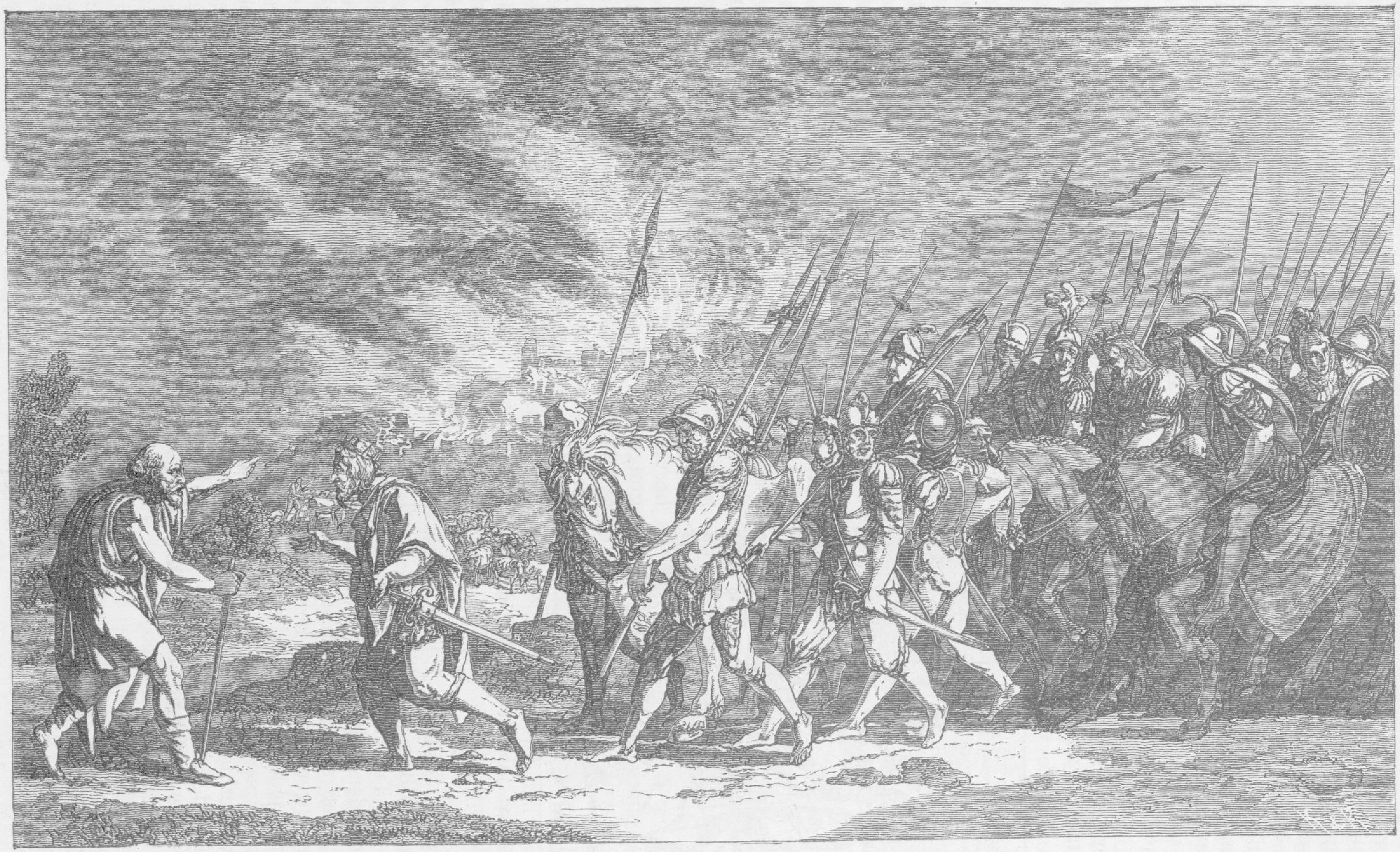


Fig. 648. Sauls und Samuels Begegnung. Von Holbein.

ganz herrliche, in milder, kühler Farbenstimmung durchgeführte des hochbetagten John Chambers, Leibarztes Heinrichs VIII.; endlich zwei köstliche Frauenportraits, eine junge Dame mit golddurchwirkter Haube und einem Goldschmuck auf der Brust, in Feinheit und Zartheit des rosig angehauchten Fleischtones den Baseler Bildnissen der Offenburg nahe stehend, wohl aus der ersten Zeit seines englischen Aufenthaltes; sodann das wunderbar vollendete der Johanna Seymour, dritten Gemahlin des Königs, mit sammetweicher Haut, vollendet schönen Händen und zartester Modellirung, ausserdem durch kostbaren Perlenhalsschmuck ausgezeichnet, wahrscheinlich 1536 entstanden. Die übrigen dem Meister zugeschriebenen Bilder des Belvedere tragen mit Unrecht seinen Namen.

Auch als Miniaturmaler leistete Holbein Ausgezeichnetes, wie unter andern mehrere reizende Arbeiten in Windsor Castle und in der Ambraser Sammlung zu Wien (letztere jedoch schwerlich von ihm!) beweisen. Wie der grosse Meister in diesen Portraits sich als gediegener Schilderer des Lebens zeigt, so weiss er auch in tieferem Sinn und allgemeinerer Bedeutung das wirkliche Dasein zu erfassen. In genialster Weise bekundet dies sein berühmter Todtentanz, vermuthlich aus seiner ersten Baseler Zeit, zuerst 1538 zu Lyon erschienen. Er bediente sich hier des Holzschnitts und einer energisch volksthümlichen Darstellung, um seinen ächt nationalen, von tiefsinniger Poesie und grandiosem Humor erfüllten Conceptionen das entsprechende Gepräge zu geben. Die schneidenden Contraste eines vielfach abgestuften gesellschaftlichen Zustandes, wie sie damals gerade in den Zeiten allgemeiner Gährung drohend hervortraten und in den aufständischen Bewegungen der Bauernkriege einen furchtbaren Ausdruck gewonnen hatten, verwandeln sich hier vor dem Blicke des Künstlers in eine Reihe von Bildern, in denen eine erhabene Ironie die Nichtigkeit alles Irdischen mit ergreifenden Zügen vor Augen führt. Wie dieselbe Idee von der Allgewalt des Todes, vor der sich alle Macht und Pracht der Welt beugen muss, schon in früheren Zeiten einen tiefsinnigen Künstler in Italien zu jenem erhabenen Bilde vom Triumph des Todes begeistert hatte, so tritt uns hier ebenfalls ein Triumphzug des Todes entgegen, aber in einzelne Momente aufgelöst, deren jeder seine eigene Bedeutung hat. Kein Stand ist so reich und mächtig, kein Alter so zart und so schön, kein Geschick so hoch oder so tief: sie Alle finden ihren unerbittlichen gemeinsamen Bezwinger. Aber jedem erscheint er anders, jedem weiss er unvermerkt oder gewaltsam beizukommen. Dem Kaiser drückt er seine Krone in den Kopf, dem König reicht er unerkannt die Schaale mit verderblichem Trank. Die Kaiserin lockt er aus der Mitte ihres glänzenden Gefolges in das offene Grab, der Königin bemächtigt er sich gewaltsam und schleudert hohnlachend den helfenden Arzt mit einem Tritt hinweg. Heimlich beschleicht er den Papst auf seinem goldnen Throne, lustig tanzt er mit dem Bischof davon, den Krieger durchbohrt er trotz seiner Rüstung, beim Priester stiehlt er sich als dienstbereiter Sakristan ein. Das fröhliche Kind entreisst er der Mutter, die Braut schmückt er mit grauenhaften Todtengebeinen. Den Spieler weiss er selbst den Krallen des Teufels zu entführen, den Räuber ergreift er auf frischer That, dem Blinden gesellt er sich als verrätherischer Führer zu (Fig. 649), und nur den Einzigen, dem er als Retter er-



Fig. 649. Aus Holbeins Todtentanz.

schiene, der ihn flehend um Erlösung anruft, den armen aussätzigen Lazarus vergisst er[1]).

Einen verwandten Gedankenkreis hatte Holbein noch in andrer Weise, mit freier antikisirender Allegorie, in den Gemälden berührt, welche er im Hause der Hansa zu London ausführte, die jedoch nur in einigen Stichen und einer Skizze im Louvre auf uns gekommen sind. Es war der Triumphzug des Reichthums und der Armuth, ein Werk von hoher Schönheit und freier Vollendung, völlig eines Rafael würdig und ein neuer Beleg für die wunderbare Vielseitigkeit des seltnen Meisters.

In hervorragender Weise betheiligte sich sodann Holbein am kunstgewerblichen Schaffen der Zeit, und er vor Allem war es, der in diese Gebiete die neue Formenwelt der Renaissance einführte. Namentlich seine Zeichnungen für Goldschmiede, wie sie das Museum zu Basel in reicher Fülle aufweist, ragen durch Schönheit der Form und geistreiche Erfindung hervor. Besonders jedoch sei auf seine zahlreichen Entwürfe für Glasgemälde hingewiesen, die in derselben Sammlung vorhanden sind und dieselben Vorzüge erkennen lassen.

Hier ist der Platz, der ausserordentlichen Blüthe zu gedenken, welche die Glasmalerei damals noch während des ganzen 16. Jahrhunderts in der Schweiz erlebte. Gefördert durch die dort verbreitete Sitte, sich gegenseitig durch die Stiftung gemalter Scheiben zu erfreuen, gestaltete sich jene schöne Kunst ganz im Sinne der Zeit, indem sie aus dem kirchlichen Dienst in den Schmuck des profanen Lebens, aus den grossen öffentlichen Aufgaben zu meist privaten Zwecken überging: Zunftstuben, Schützenhäuser, Rathssäle und bürgerliche Wohnhäuser, aber auch die Kreuzgänge der Klöster sind die Orte, wo man diese zierlichen und prächtigen Werke aufsuchen muss, wenn sie nicht etwa in öffentliche Sammlungen übergegangen sind. Entsprechend dem kleinen Maassstabe entwickelt sich eine Feinmalerei von höchstem Reiz, die man wohl als Cabinetmalerei bezeichnen kann. Die alte Geschichte, altes und neues Testament, aber auch die vaterländische Geschichte mit den Heldenthaten der Vorzeit bilden die reiche hier behandelte Stoffwelt, und nicht selten stellt man letztere in Parallele mit biblischen Vorgängen, wie das frühe Mittelalter es mit den Geschichten des alten und des neuen Testaments in den typologischen Bilderkreisen gethan hatte[2]). So z. B. in den Glasgemälden im Kreuzgang des Klosters Wettingen. Andere besonders frühe noch unter Holbein's Einfluss entstandene im Grossrathssaal des Rathhauses zu Basel; weitere ebendort im Schützenhause; aus dem Kloster Muri, jetzt im Rathhaus zu Aarau, aus dem Kloster Rathhausen, jetzt im Privatbesitz zu St. Gallen; bei Herrn Vincent zu Constanz und endlich im Gothischen Hause zu Wörlitz[3]).

Nach Holbein bildete sich *Christoph Amberger*, 1490 in Nürnberg geboren und später in Augsburg thätig, ein durch seine trefflichen, einfachen Portraits schätzenswerther Meister. Dagegen scheint seinerzeit Holbein Einflüsse von zwei Schweizer Künstlern erfahren zu haben, dem in Basel besonders als Zeichner vielbeschäftigten *Urs Graf* und dem vielseitig begabten *Niklas Manuel* von Bern, genannt *Deutsch* (1484—1530)[4]), der besonders als eifriger Parteigänger der Reformation viele satirische Darstellungen voll treffenden Humors entwarf und durchweg als ein Künstler von grosser Gewandtheit und reicher Ideenfülle,

[1]) Nachbildungen der Todtentanzbilder im bischöflichen Palast zu Chur. Ueber ihr Verhältniss zu Holbein s. die Publikation der Antiq. Gesellschaft zu Zürich mit Text von Prof. *Vögelin*, der diese sehr unkenntlich gewordenen Fresken als eigenhändige Werke Holbein's ansieht. — [2]) Vgl. meinen Aufsatz in den Kunsthistorischen Studien, Stuttg. 1869, und dazu Dr. *H. Meyer*, die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung. Frauenfeld 1884. — [3]) Vgl. *R. Rahn*, in der Jubiläumsschrift für A. Springer. Leipzig 1885. — [4]) Vgl. die Monographie von *C. Grüneisen*, Stuttgart 1837, und die jüngst erschienene Arbeit von Dr. *Bächtold*. Dazu *E. His* in der Gaz. d. beaux arts Octbr. 1890, und Dr. *B. Händcke*, Nic. Man. Frauenfeld 1889.

aber bereits stark zum Manierirten neigender Formgebung erscheint. In der Galerie zu Basel sieht man von ihm mehrere tüchtige Bilder; dagegen sind die an der Kirchhofmauer des Dominikanerklosters zu Bern in Fresko ausgeführten Todtentänze untergegangen und nur in Nachbildungen vorhanden.

Mit Dürer und Holbein hatte die deutsche Malerei ihren Höhepunkt erreicht, sie ging von nun an mehr in die Breite als in die Tiefe. Gleichwohl hatte sie eine Sicherheit der Technik, eine Freiheit der Formgebung, eine Leichtigkeit der Erfindung gewonnen, welche auch den späteren Meistern eine gewisse Bedeutung sichern. Aber die Stellung der Kunst zum Leben war inzwischen eine andere geworden. Der Protestantismus hatte sie, wenn auch nicht ganz aus den Kirchen verdrängt, so doch die kirchlichen Aufgaben um ein Bedeutendes eingeschränkt. Was sie dort verlor, fiel ihr indess auf weltlichem Gebiete reichlich zu, nur freilich fand sie dort eine ganz andere Weise der Bethätigung. Aus Italien war der Geist der Renaissance nach dem Norden gedrungen. Trotz der Stürme, welche die Reformation mit sich brachte, breitete sich das Leben immer reicher aus und empfing geistige Antriebe, welche auch für die Kunst befruchtend wurden. Die Fürsten wetteiferten mit dem reich und mächtig gewordenen Bürgerthum in Ausbildung eines behaglichen, durch die Gaben der Kunst verschönerten Daseins. Allerdings sind die Formen, in welchen diese Werke ausgeführt wurden, schon stark beeinflusst von denen der italienischen Malerei, und namentlich tritt seit 1550 etwa dieser Einfluss immer stärker hervor, so dass sich daraus ein conventionelles, manierirtes Gepräge entwickelt. Aber wenn diese Richtung für die grossen Aufgaben der kirchlichen und historischen Kunst nicht ausreichte, so war sie um so geeigneter, dem Schmuck des profanen Daseins zu dienen, und sich namentlich als Kleinkunst und Kunsthandwerk zu Leistungen zu erheben, welche durch Feinheit der Formgebung, Sorgfalt der Ausführung und geistreiche Fülle von Ideen einen hohen Werth behaupten[1]). Dazu kommt, dass die Maler dieser Zeit in universeller Art fast alle Zweige der Kunst beherrschen; sie sind oft Architekten, Bildhauer, Bildschnitzer und Dekorateure, sie malen in Fresko und in Oel, sie schmücken Prachtbücher mit köstlichen Miniaturen, sie fertigen die Entwürfe zu Waffen und Rüstungen, Gefässen und Geräthen jeder Art, zu kostbaren Einbänden und Meubles, sie sind endlich bewundernswerthe Meister im Kupferstich. Namentlich die aus der Schule Dürer's hervorgegangenen Künstler haben als Kupferstecher unter dem Namen der „Kleinmeister" durch zahlreiche, geistreich erfundene und mit grösster Feinheit ausgeführte Blätter mit Recht hohen Ruhm erworben.

Ohne Frage bereitete Dürer durch die Vielseitigkeit seines Schaffens diese Richtung vor, denn kaum hat jemals der Einfluss eines Meisters sich so weit nicht bloss über eine zahlreiche Schule, sondern über fast die gesammte Kunst seiner Zeit ausgedehnt. Von seinen unmittelbaren Schülern nennen wir zunächst *Georg Pencz* (1500—1556), der mit einer leichten Erfindung begabt in Italien seine Studien vollendete und sowohl in lebenswahren Bildnissen von prachtvollem Colorit wie in zahlreichen Kupferstichen Treffliches leistete. Näher schliesst sich dem grossen Meister *Hans von Kulmbach* (eigentlich *Hans Süss*) an[2]), der in seinen kirchlichen Bildern, z. B. dem grossen Flügelaltar vom Jahr 1513 in der Sebalduskirche zu Nürnberg, zwar nicht durch Selbständigkeit der Erfindung, wohl aber durch ein edles Naturgefühl sich auszeichnet. Ausserdem ist er auch als Kupferstecher und Portraitmaler mit Recht geschätzt. Eine leichtfliessende Erfindungsgabe bei blühender harmonischer Färbung zeigt *Hans Schäuffelein* († 1540), der hauptsächlich in Nördlingen thätig war. Man sieht dort im Rathhause ein

[1]) Zahlreiche Abbildungen solcher Arbeiten in *Ortwein's* deutscher Renaissance, in *Bucher* und *Gnauth*, das Kunsthandwerk, in *Zettler's* Kunstwerken der reichen Kapelle in München, in *v. Schauss* bayr. Schatzkammer, in *Leitner's* kais. Waffensammlung und dess. Verf. kais. Schatzkammer in Wien, in *Luthmer*, Schatz des Freih. von Rothschild, in *Hirth's* Formenschatz u. s. w. — [2]) *K. Koelitz*, Hans Süss von Kulmbach. Leipzig 1891.

lebensfrisches Wandbild vom Jahre 1515, welches die Geschichte der Judith im Kostüm des 16. Jahrhunderts erzählt, und ebendort in der Georgskirche ein gediegenes Altargemälde vom Jahr 1521. Auch für den Holzschnitt hat der Künstler zahlreiche Zeichnungen geliefert. Mehr durch reiche Erfindung als durch edle Form ist *Heinrich Aldegrever* aus Soest (1502—1562) bemerkenswerth, der hauptsächlich als fleissiger Kupferstecher Beachtung verdient. Durch treffliche Färbung und einen poetisch-phantastischen Sinn zeichnet sich *Albrecht Altdorfer* aus, 1488 bei Landshut geboren und 1538 in Regensburg gestorben. Er gehört zu jenen Künstlern, in welchen sich die Richtung der älteren Schule des 15. Jahrhunderts noch kräftig erweist. Zu seinen merkwürdigsten Werken rechnen wir das Bild vom Jahr 1529 in der Pinakothek zu München, welches den Sieg Alexanders des Grossen über Darius völlig im Zeitkostüm des 16. Jahrhunderts mit grosser Feinheit und Lebendigkeit schildert. In seinen Bildern wie in den zahlreichen Kupferstichen (Fig. 650) zollt er der Renaissance reichlichen Tribut.



Fig. 650. Urtheil des Paris. Von Altdorfer. Kupferstich.



Fig. 651. Berittener Landsknecht. Nach einem Stich von Barthel Beham.

Noch entschiedener geht eine andere Reihe der Schüler und Nachfolger Dürer's auf die Formen der italienischen Kunst ein. An ihrer Spitze steht *Barthel Beham* von Nürnberg (1502—1540), am wenigsten erfreulich in kirchlichen Aufgaben, trefflich dagegen als Bildnissmaler und noch mehr als geistreicher Kupferstecher (Fig. 651), der mit spielender Leichtigkeit die verschiedensten Stoffgebiete beherrscht[1]). Die beigegebene Abbildung legt Zeugniss von der unübertroffenen Feinheit dieser Arbeiten ab. Von seinen Gemälden findet man die vorzüglichsten in der fürstlichen Sammlung zu Donaueschingen, sowie eine Anbetung der Könige in der Kirche zu Mösskirch. Noch geistvoller und vielseitiger weiss sein Bruder *Hans Sebald Beham*, der 1500 in Nürnberg geboren wurde, mit seinem Bruder und Georg Pencz aber als Anhänger der revolutionären Lehren Karlstadt's und Münzer's aus der Stadt verbannt wurde und sich nachmals in Frankfurt niederliess, den Grabstichel zu führen. In seinen bewundernswürdig malerisch behandelten Blättern (Fig. 652) erweist er sich namentlich als geistreicher Schilderer des Bauern- und Soldatenlebens der Zeit.

1) *A. Rosenberg*, Sebald und Barthel Beham. Leipzig 1875. Vgl. *A. Woltmann*, Verzeichniss der Gemäldesammlung zu Donaueschingen.

Nebenbei ist er als Maler nur ausnahmsweise thätig gewesen; man kennt nur ein Werk der Malerei von ihm: die für Albrecht von Brandenburg 1534 ausgeführte Tischplatte mit Scenen aus dem Leben des Königs David, jetzt im Louvre zu Paris.

Unabhängiger steht ein längere Zeit irrthümlich mit *Matthias Grünewald* verwechselter Meister da, welcher die Kraft und Lebensfülle der fränkischen Schule mit dem Schönheitssinn und der tieferen Farbenharmonie der schwäbischen verbindet. Neben Dürer und Holbein gebührt ihm unter den deutschen Malern dieser Epoche eine der ersten Stellen. Er wurde von Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz, vielfach beschäftigt, und zwar hauptsächlich mit Aufträgen zu kirchlichen Werken, in welchen er durch Ernst und Würde der Auffassung, edlen Aufbau der Composition und Kraft der Charaktere hervorragt. Sein Hauptwerk, ursprünglich für die Moritzkirche zu Halle bestimmt, jetzt in der Pinakothek zu München, stellt in überlebensgrossen Figuren auf dem Mittelbilde die Bekehrung des h. Maurizius dar, auf den Flügeln die heiligen

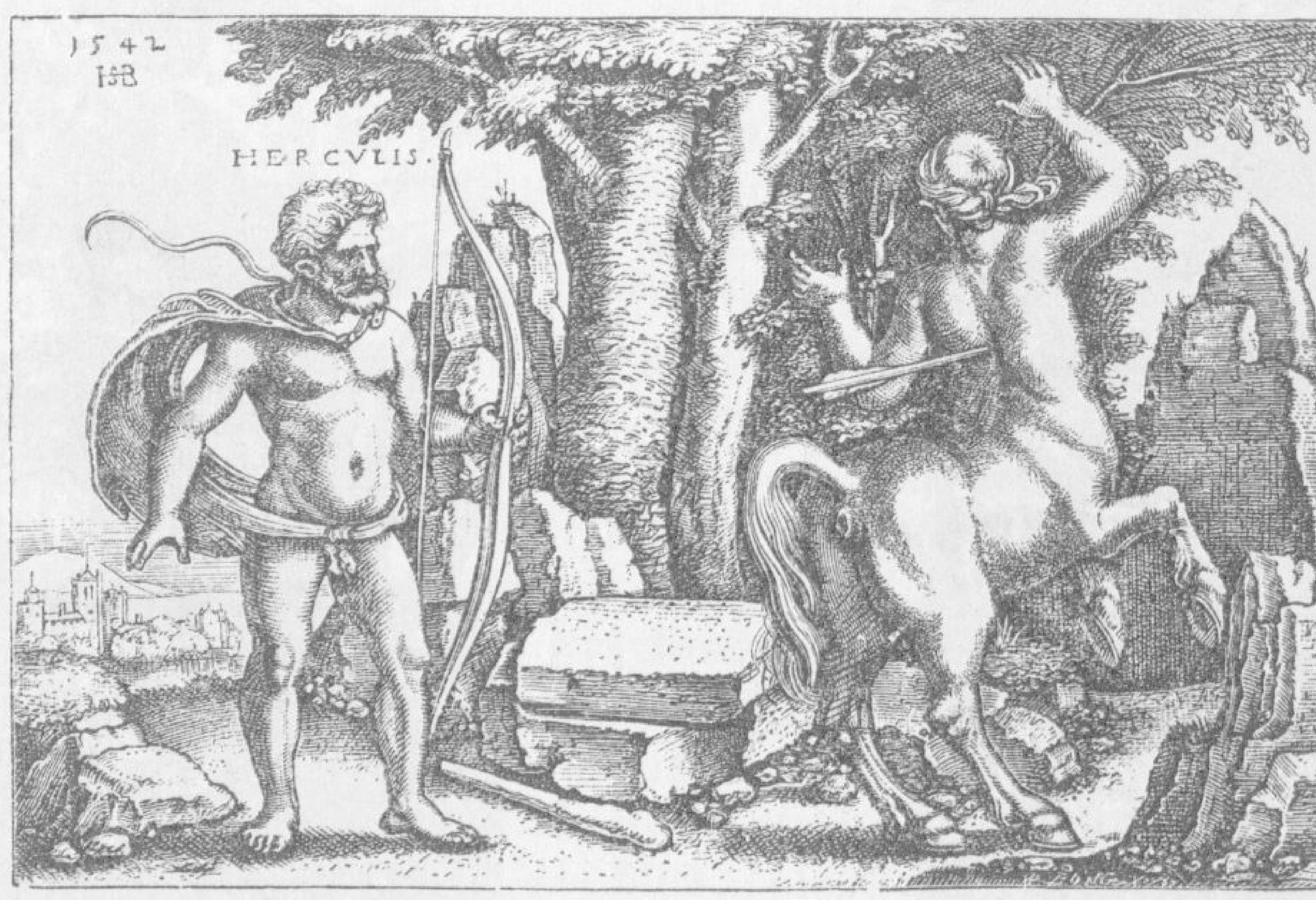


Fig. 652. Herkules und Nessus, von H. S. Beham. Kupferstich.

Lazarus, Chrysostomus, Magdalena und (dieser Theil jetzt in der Stiftskirche zu Aschaffenburg) den h. Valentinian. Ein anderes vorzügliches Werk vom Jahr 1529 in der Marienkirche zu Halle enthält auf dem Mittelbilde eine thronende, von Engeln umgebene Maria, welche der fürstliche Stifter verehrt.

Zu den bedeutendsten deutschen Künstlern gehört sodann der aus der schwäbischen Schule hervorgegangene *Hans Baldung,* genannt *Grien*[1]), um 1476 zu Gmünd geboren, am Oberrhein, in der Schweiz und im Elsass thätig, seit 1509 zu Strassburg niedergelassen, wo er 1545 gestorben ist. In ihm feiert der Hang zur Phantastik, der tief im deutschen Gemüthe steckt und damals seinen Höhepunkt erreichte, eine künstlerische Verklärung, wie wir sie bei keinem andern Meister finden. Ohne Frage haben verwandte Schöpfungen Schongauer's und Dürer's diesen Zug in ihm zur Blüthe gebracht, aber er vor allen findet in der Farbe, im meisterhaften Spiel des Lichtes, in der Ausbildung des Helldunkels zuerst das eigentliche Ausdrucksmittel für diese Richtung. Grossartige Fülle der Gestalten und ein nicht gewöhnlicher Schönheitssinn stehen ihm dabei zu Gebote. Ausserdem bildet er die Landschaft in bedeutsamer Weise aus, so dass sie zur poetischen Stimmung seiner Bilder wesentlich beiträgt. Zu seinen frühesten Werken gehört ein Altar mit dem Martyrium des

1) *A. Woltmann,* die deutsche Kunst im Elsass. S. 278 ff.

h. Sebastian und einzelnen Heiligenfiguren auf den Flügeln, bei Herrn Lippmann in Berlin, mit dem Datum 1507. Die Galerie in Karlsruhe besitzt von seiner Hand ein meisterliches Brustbild des Markgrafen Christoph von Baden. Ebendort in der Kupferstichsammlung ein interessantes Skizzenbuch des Meisters[1]. Sein Hauptwerk ist aber der Hochaltar des Münsters zu Freiburg im Breisgau vom Jahre 1516, mit Darstellungen aus dem Leben Mariä auf den Flügeln und einer Krönung der Madonna im Mittelbilde. Hier ist namentlich in der Geburt Christi, wo das Licht nach der Legende vom Kinde ausgeht, eine wundersame Beleuchtung durchgeführt, wie auch in der Krönung der Jungfrau ein strahlender Lichteffekt das Streben des Meisters nach gesteigerten Farbenwirkungen verräth. Aehnliche Tendenz waltet in der Geburt Christi vom Jahre 1520, welche man in der Galerie zu Aschaffenburg sieht. Das Museum zu Basel besitzt zwei geistreiche, fein durchgeführte kleinere Bilder vom Jahre 1517, deren Gegenstand aus dem damals beliebten Kreise der Todtentänze geschöpft ist.

Verwandtschaft mit diesem eigenthümlichen Meister zeigt nun der wirkliche *Matthias Grünewald* von Aschaffenburg, dem die Forschung neuerdings eins der grossartigsten Werke der deutschen Kunst zurückgegeben hat, welches seit alter Zeit mit seinem Namen verknüpft gewesen war[2]. Es ist ein mächtiger Flügelaltar, welcher aus der Klosterkirche von Isenheim in das Museum von Colmar gelangt ist und sich namentlich durch eine hochphantastische Versuchung des h. Antonius auszeichnet. In den gewaltigen Lichteffekten kündigt sich eine Verwandtschaft mit dem Grien'schen Hochaltar von Freiburg an, dessen Meister man deshalb auch dies Werk zuschreiben wollte. Auch das vielfach Schillernde und Verblasene der Färbung erinnert an jenen Meister. Wer aber von Beiden auf den andern entscheidend eingewirkt hat, ist noch eine offene Frage. Das Museum zu Basel besitzt von Grünewald eine Auferstehung Christi, die Galerie des Saalhofs zu Frankfurt a. M. mehrere Altarflügel mit grau in grau gemalten Heiligen, welche sich durch Grossartigkeit der Formgebung und der Auffassung auszeichnen. Die Tafel mit dem h. Laurentius trägt das Monogramm des Künstlers.

Besonders reich erblühte die Malerei während dieser Epoche in München, wo die kunstliebenden Herzoge von Baiern eine Anzahl tüchtiger Künstler um sich versammelten, denen sie die Ausschmückung ihrer Schlösser übertrugen. Unter diesen Künstlern gehört *Hans Muelich* von München (1515—1572) zu denen, welche in vielseitiger Weise die Malerei betrieben[3]. In seinen Portraits (Pinakothek zu München) lebensfrisch, während die historischen und biblischen Compositionen bei leicht fliessender Erfindung überwiegend das conventionelle Gepräge italienischer Kunst tragen, gehört er namentlich durch die ungewöhnliche Harmonie und Pracht der Farbe, sowie durch die geistreich lebendige Art der Darstellung zu den Meistern, welche mit Hans Holbein verwandt sind, oder an seinen Werken sich gebildet haben. Treffliche Entwürfe zu Gefässen und Schmucksachen, sowie Nachbildungen der Kleinodien der Münchener Schatzkammer bei Dr. v. Hefner-Alteneck in München zeigen ihn als vorzüglichen Miniaturmaler; ebenso die beiden Bände der Busspsalmen des Orlando di Lasso in der Bibliothek daselbst mit einer Fülle gemalter Illustrationen, welche altes und neues Testament, weltliche Geschichte und selbst Mythologie, sowie das Leben der Zeit in frischen Darstellungen schildern.

Endlich stellt sich uns als Ausläufer der fränkischen Schule ein Meister dar, der die Einflüsse derselben nach Sachsen übertrug und dort in einem langen rüstigen Leben an der Spitze einer überaus handfertigen Schule thätig war: *Lucas Cranach*[4], eigentlich *Lucas Müller* (nicht wie früher angenommen Sunder),

[1]) Herausgegeben von Prof. M. Rosenberg. Frankfurt 1889. — [2]) *A. Woltmann*, Die deutsche Kunst im Elsass, S. 247 ff., vgl. die Abbild. in meiner Gesch. d. deutschen Kunst. Stuttgart 1890. — [3]) *Max Zimmermann*, Hans Muelich. München 1885. — [4]) *Chr. Schuchardt*, Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke. Leipzig 1851. Mit einem Atlas nach den Werken des Meisters. — Denkm. der Kunst Taf. 84 (V.-A. Taf. 51), Fig. 7—11.

aus dem kleinen fränkischen Orte Cronach gebürtig (1472—1553). Er wurde 1504 Hofmaler des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen und blieb in derselben Eigenschaft auch bei dessen Nachfolgern, Johann dem Beständigen und Johann Friedrich dem Grossmüthigen. Dem letzteren folgte er als treuer Diener und Freund selbst in die Gefangenschaft. Nachher kehrte er mit seinem Fürsten nach Weimar zurück, wo er 1553 starb. Cranach war ein eifriger Anhänger der Reformation und stand mit den Reformatoren in freundschaftlichen Beziehungen.



Fig. 653. Madonna von L. Cranach. (Nach Schuchardt.)

In mehreren seiner Altarbilder versuchte er dem Verhältniss der neuen Lehre zu der überlieferten religiösen Anschauung einen Ausdruck zu geben. Uebrigens zeichnet er sich mehr durch Fruchtbarkeit als durch Gedankentiefe aus. Die erhabenen Anschauungen, die mächtige Compositionsgabe Dürer's fehlte ihm; dagegen ist ihm ein besonders gemüthlicher, harmloser Zug eigen, der seinen Bildern eine volksthümliche Beliebtheit verschafft hat. Mehrere anmuthige Madonnen (Fig. 653) haben ganz das sinnige, freundliche Wesen deutscher Hausfrauen. Besonders lassen sich seine rundlichen, blondlockigen weiblichen Köpfe mit den klugen hellen Augen, dem lächelnden Mund, der rosig blühenden Gesichtsfarbe bald erkennen. Die unzähligen Bilder, welche in der ganzen Welt unter seinem Namen laufen, sind in der Ausführung indess sehr verschieden, da er massenhaft mit seinen unverdrossenen Gesellen auf Bestellung arbeitete und,

obwohl in angesehenen Aemtern als kurfürstlicher Hofmaler und stattlicher Bürgermeister von Wittenberg, nicht bloss Aufträge zu Bildern, sondern zur Be-

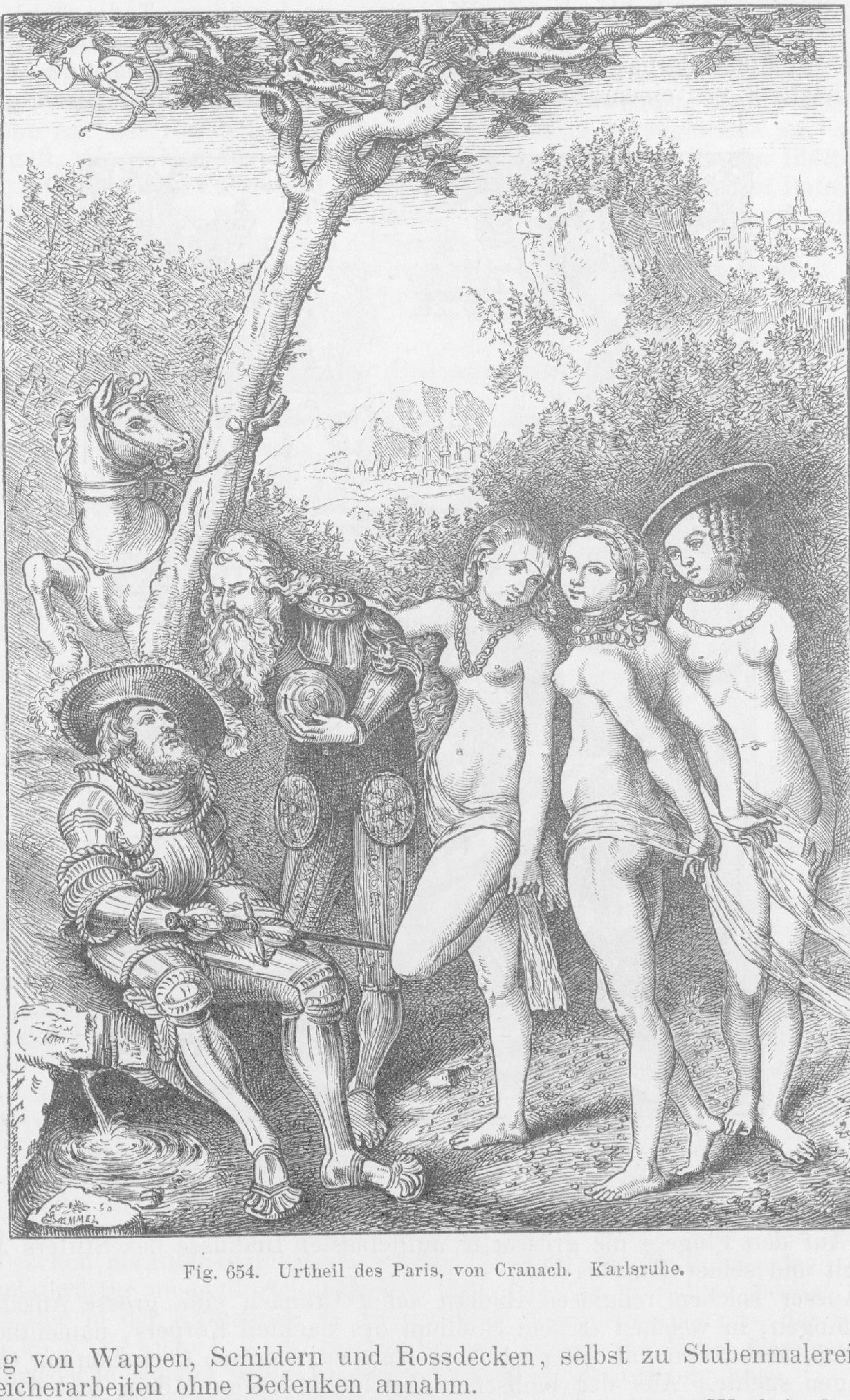


Fig. 654. Urtheil des Paris, von Cranach. Karlsruhe.

malung von Wappen, Schildern und Rossdecken, selbst zu Stubenmalereien und Anstreicherarbeiten ohne Bedenken annahm.

Von seinen Altarbildern sind die wichtigsten das grosse Werk in der Kirche zu Schneeberg, mit Kreuzigung, Abendmahl, Auferstehung der Todten und dem jüngsten Gericht; das Altarbild im Dom zu Meissen, ebenfalls die Kreuzi-

gung sammt einer Reihe bezüglicher Scenen enthaltend; ferner das Altarblatt in der Stadtkirche zu Wittenberg, das Abendmahl darstellend, darunter die Reformatoren predigend, taufend und Beichte hörend, sodann das bedeutendste dieser Art in der Stadtkirche zu Weimar, nach seinem Tode durch seinen Sohn vollendet. Hier ist Christus am Kreuze und zugleich daneben als Ueberwinder der Hölle dargestellt; auf der einen Seite stehen Luther und Cranach, welch letzterer von einem aus Christi Seite hervorspringenden Blutstrahl getroffen



Fig. 655. Der grosse Christoph. Nach einem Holzschnitt von Lucas Cranach.

wird. Auf den Flügeln die grossartig aufgefassten Bildnisse des Stifters Johann Friedrich und seiner Familie.

Ausser solchen religiösen Bildern schuf Cranach eine grosse Anzahl von Darstellungen, in welchen er sein Studium des nackten Körpers, namentlich des weiblichen, verbunden mit einer frischen, weichen, warmen Carnation zur Geltung zu bringen suchte. Aus der biblischen Geschichte liefern Adam und Eva dazu das Motiv; überwiegend aber geht er dabei antiken Stoffen nach, die er allerdings in derbem, oft travestirendem Humor behandelt. Würde und edler Formensinn fehlen dabei meist, aber ein liebenswürdig naiver Zug, oft voll Schalkhaftigkeit

und Anmuth belebt in anziehender Weise die besseren dieser Darstellungen. Unter Fig. 654 geben wir eins der anmuthigsten Werke dieser Art, das Urtheil des Paris aus der Galerie zu Karlsruhe, wo der mythologische Vorgang treuherzig in die Lebensformen des 16. Jahrhunderts umgedeutet ist. In derselben Sammlung finden sich noch mehrere zierliche Werke des Meisters.

Auch den Kupferstich hat Cranach gepflegt, besonders aber mit grosser Thätigkeit sich dem Zeichnen für den Holzschnitt zugewendet. Grade diese volksthümliche Art der Darstellung sagte seiner Richtung vorzugsweise zu, vollends wo es galt, wie in den für Luther's Neues Testament geschnittenen Blättern der Apokalypse oder dem Passionale Christi und Antichristi die Sache der Reformation zu fördern. Von dem ächt volksthümlichen Ton dieser Darstellungen geben wir in einer Nachbildung des grossen Christoph (Fig. 655) eine Andeutung.

Nach Cranach fällt die sächsische Schule bald wieder in Dunkelheit zurück, und nur sein gleichnamiger Sohn erbt etwas vom Ruhme und der Kunst seines Vaters.

C. Französische und spanische Maler[1]).

In **Frankreich** tritt die Malerei auch in dieser Epoche noch nicht zu grosser selbständiger Bedeutung hervor, obwohl sich mehrfach Spuren von einem lebendigen Erfassen der durch die Eyck'sche Kunst gebotenen Anregung nachweisen lassen. Vornehmlich ist es wieder die Miniaturmalerei, welche eifrig gepflegt wird, wie man dies an mehreren in der Bibliothek zu Paris befindlichen Arbeiten, in einer Ausgabe des Josephus und einer Handschrift des Livius erkennt. Die vorzüglichsten darunter, von *Jean Fouquet,* dem Hofmaler Ludwig's XI. um 1488 ausgeführt, zeichnen sich durch den edlen Styl wie durch Pracht und Gediegenheit aus. Von demselben Meister besitzt Hr. Brentano in Frankfurt a. M. eine Anzahl trefflicher Miniaturen[2]) (Fig. 656) in einer für einen vornehmen Staatsbeamten Karl's VII. ausgeführten Handschrift, die Bibliothek zu München sodann eine reich illustrirte Handschrift von Boccaccio's Schrift über die Schicksale berühmter Männer und Frauen, die Bibliothek zu Tours einen Livius, die zu Dijon einen Virgil mit Miniaturen seiner Schule. Auffallend ist in diesen Arbeiten die frühe Aufnahme von Renaissanceformen, und zwar nicht im Sinne der spielenden oberitalienischen, sondern der ernstern florentiner Kunst. Auch im Charakter der Köpfe und Gewandmotive erkennt man Anklänge an jene Schule, am meisten an die Werke Fiesole's, denen der französische Maler so nahe kommt, dass man annehmen muss, er habe dieselben in Florenz studirt. An Tafelbildern ist dagegen ein grosser Mangel, und man kennt fast nur einige derartige Werke in der Kathedrale zu Aix und dem Hospital zu Villeneuve bei Avignon, in Folge einer gänzlich grundlosen Ueberlieferung dem König *René* von Anjou zugeschrieben, der als Schüler des Johann van Eyck betrachtet wird. Einer verwandten Richtung huldigt noch im 16. Jahrhundert *François Clouet,* auch *Janet* genannt, der um 1550 als Portraitmaler durch treue, schlichte und doch feine Auffassung des Lebens hervorragt (miniaturartig zartes Bildniss Karl's IX. im Belvedere zu Wien vom Jahr 1563), während um diese Zeit die meisten seiner Landsleute schon dem durch die italienischen Künstler eingebürgerten Styl erlegen waren und denselben sogar bereits zu einer äusserlichen, übertriebenen Grazie umzubilden begannen. Zu den tüchtigsten Meistern dieser Richtung gehört *Jean Cousin,* den wir oben (S. 296) schon als Bildhauer kennen lernten, und von dem die Galerie des Louvre ein miniaturartig ausgeführtes Gemälde des Jüngsten Gerichtes besitzt. Seine Glasgemälde in der Kathedrale zu Sens, in S. Gervais zu Paris, der Schlosskapelle zu Vincennes u. a. gehören zu den besten der Zeit. Nachmals ging die französische Malerei völlig zu einer manierirten Auffassung über.

Eine besonders glänzende Nachblüthe erlebt in dieser Epoche die französische

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 84 A. — [2]) Photographisch vervielfältigt.

Glasmalerei, für welche nicht blos der eben genannte äusserst vielseitige Jean Cousin, sondern eine Reihe andrer zum Theil sehr tüchtiger Künstler, wie *Robert Pinaigrier* und seine Söhne, thätig waren. Noch jetzt sieht man in zahlreichen Kirchen, so in S. Severin, S. Germain l'Auxerroi, S. Merry, S. Gervais, S. Medard, S. Eustache und S. Etienne du Mont zu Paris, besonders aber in der Kirche zu Monfort l'Amaury (Seine et Oise) bedeutende Werke dieses

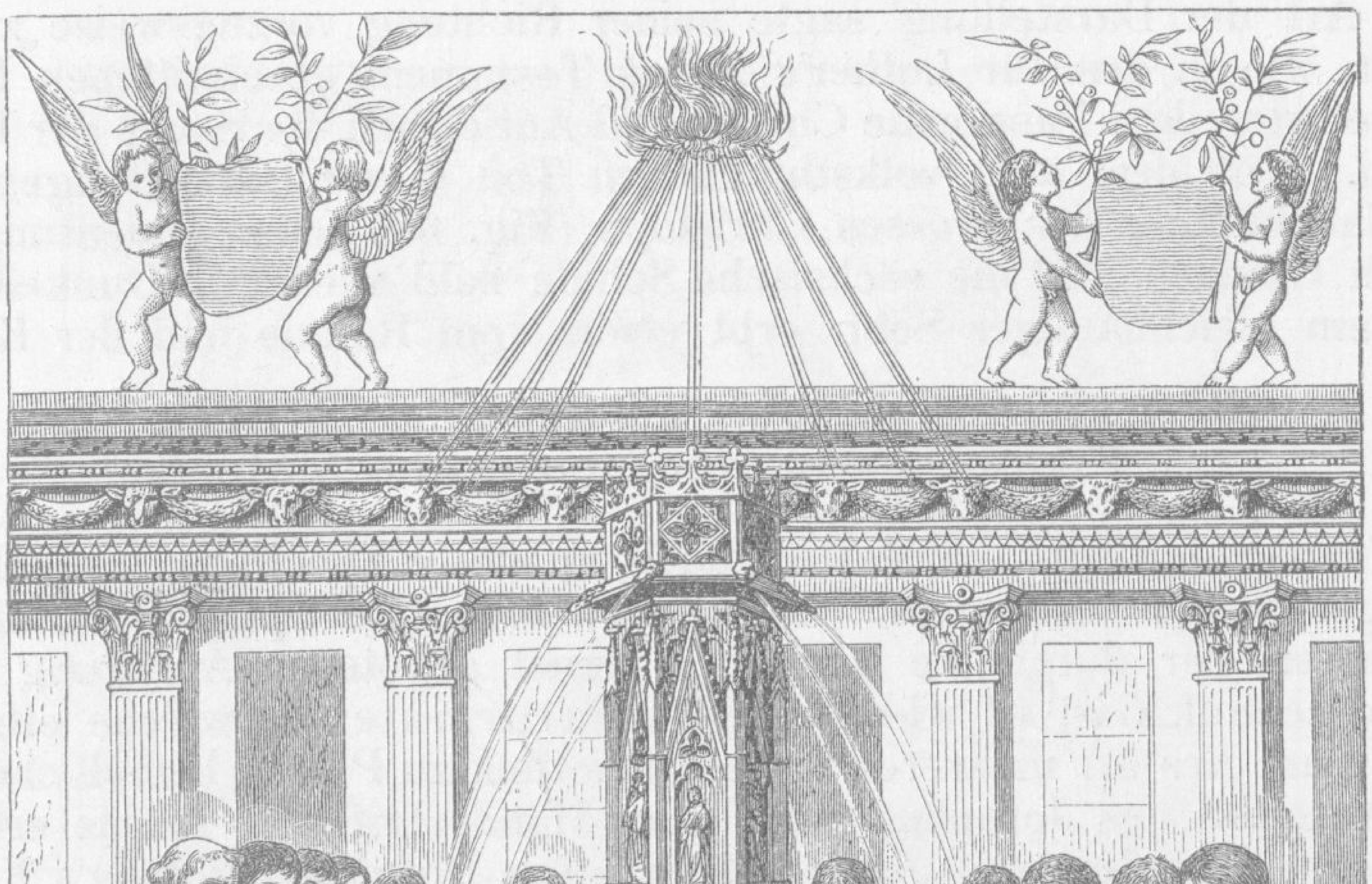


Fig. 656. Einsegnung der Apostel. Miniatur von J. Foucquet. Frankfurt.

glänzenden Kunstbetriebes, in welchen die Formenwelt der Renaissance sich glücklich mit den heimischen Ueberlieferungen verbindet. Hier mag denn auch einer anderen für die damalige französische Kunst bedeutenden Erscheinung gedacht werden: der Emailmalerei, welche zu Limoges, dem schon im Mittelalter für diesen Zweig der Technik berühmten Mittelpunkt, sich jetzt zur höchsten Vollendung aufschwang. Zuerst waren es, noch im Ausgang des Mittelalters, kirchliche Gegenstände, namentlich die kleinen tragbaren Triptychen, an welchen diese Kunst, hauptsächlich durch den älteren *Jean Penicaud*, zur Verwendung kam; seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts aber geht diese farbenprächtige

Technik fast ausschliesslich in weltlichen Gebrauch über und schafft in Geräthen und Gefässen, in Kannen, Schalen, Schüsseln u. dgl. Prachtstücke, bei welchen die Formenwelt und der Gedankenkreis der Renaissance ihren Einzug halten. In Geschmack, Adel der Zeichnung und Pracht der Farbenwirkung erheben sich diese Schöpfungen kunstindustriellen Betriebs oft zur Höhe selbständiger Kunstwerke (Fig. 657). *Pierre Courtois*, *Leonard Limosin* und *Pierre Reymond* sind die Hauptmeister, an welche sich verschiedene andere Künstler, namentlich aus den Familien Courtois und Limosin anschliessen.

Ungefähr dasselbe gilt von den Faiencen der Epoche, welche besonders durch die Bemühungen des ausgezeichneten wissenschaftlich und künstlerisch

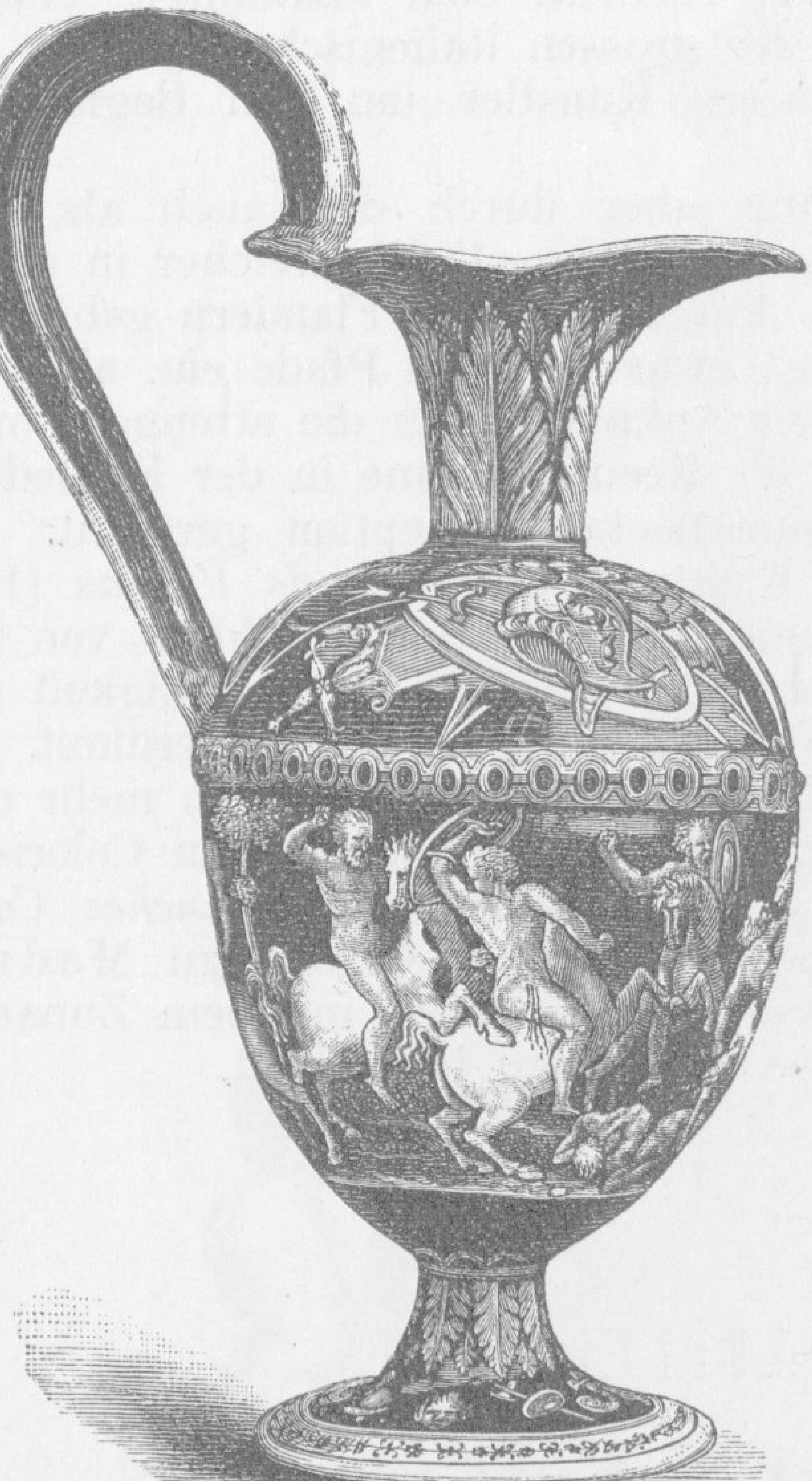


Fig. 657 Emailkanne von Limoges.



Fig. 658. Kanne von Palissy.

bedeutenden *Bernard de Palissy* (c. 1510—1589) zu einer hohen Stufe der Ausbildung gelangen. Auch hier ist es die italienische Formenwelt, welche in den edelsten Schöpfungen dieser Art das Gesammtgepräge bestimmt (Fig. 658). Eine andere nicht minder anziehende Leistung sind die berühmten „Faiencen Henry II.", wie man sie früher allgemein nannte, die jetzt als „Faiencen von Oiron" bezeichnet werden, seitdem durch die Forschungen Fillon's ermittelt ist, dass sie das Werk einer hochbegabten vornehmen Dilettantin *Helene de Hangest* († 1537) sind, welche auf ihrem Schloss Oiron eine Kunsttöpferei eingerichtet hatte. Doch ein weiteres Eingehen auf diese Schöpfungen ist Sache einer Geschichte der Kunstgewerbe.[1])

[1]) Vgl. meine Geschichte der französ. Renaissance. II. Aufl. Stuttgart 1885. Dazu *Ardant*, Emailleurs Limosins. Limoges 1858. — *M. de Laborde*, Notice des émaux etc. du Musée du Louvre. Paris 1857. — *Darcel*, Notice des émaux. Paris 1867. — *A. Jacquemart*, histoire de la Céramique. Paris 1873. — *Fr. Jaennicke*, Grundriss der Keramik. Stuttgart 1879.

Spanien, in vielfacher naher Beziehung zu den Niederlanden, besitzt im 15. Jahrhundert noch keine selbständige Malerei, zieht aber häufig die flandrischen Meister ins Land, um durch ihre kunstgeübte Hand dem Bedürfniss nach religiösen Bildern zu genügen. Wie weit diese häufigen Berührungen auf die Entwicklung einer nationalen Schule eingewirkt haben mögen, lässt sich nach dem jetzigen ungenügenden Stande der Forschung nicht entscheiden. Doch wird *Luis Morales* mit dem Beinamen *„el Divino“* (der Göttliche), der bis 1586 lebte, als ein Meister gerühmt, der dem Eindringen italienischer Auffassung gegenüber eine strenge, alterthümliche Weise der Kunst festgehalten habe. Indess ist auch er nicht frei von solchen Einflüssen geblieben, während zugleich die tiefe ekstatische Gluth in seinen Bildern als ein entschieden nationales Element sich ankündigt. Andere Maler geben sich unbedingt dem Studium der grossen italienischen Meister hin. So werden als Nachfolger Lionardo's mehrere Künstler um den Beginn des 16. Jahrhunderts namhaft gemacht.

Entscheidend wurde dieser Umschwung aber durch den auch als Baumeister und Bildhauer thätigen *Alonso Berruguete* (1480—1561), welcher in seinen Gemälden der Manier Michelangelo's folgte. Ein anderer, in Flandern gebürtiger Meister, *Pedro Campana* (1503—1580), schlägt zwar ähnliche Pfade ein, aber mit grösserer Selbständigkeit und einem glücklichen Anknüpfen an die strengere mehr alterthümliche Auffassung. Sein Hauptwerk, die Kreuzabnahme in der Kathedrale zu Sevilla, wird als eine ergreifende dramatische Conception gerühmt. Als bedeutender Künstler mehr in Rafaelischer Richtung gilt *Luis de Vargas* (1502 bis 1568), der in Sevilla thätig war, wo eine Anzahl von Altarbildern von ihm vorhanden ist. Ein verwandtes Streben wird auch von dem durch Innigkeit und Anmuth hervorragenden *Vincente Joanez* von Valencia (1523—1579) gerühmt, den die Spanier gern ihren Rafael nennen. Andere Künstler geben sich mehr dem Studium der Venezianer hin und bilden sich dadurch zu bedeutenden Coloristen aus. So namentlich die beiden Hofmaler Philipp's II., *Alonso Sanchez Coello* (c. 1515—1590), von dem mehrfach, namentlich in der Galerie zu Madrid, tüchtige Portraits vorkommen, und *Juan Fernandez Navarrete,* mit dem Zunamen *el Mudo* (c. 1526—1579), den man als spanischen Tizian bezeichnet.

SECHSTES KAPITEL.

Die bildende Kunst

im 17. und 18. Jahrhundert.

1. Die Bildnerei [1]).

Nach der Verflachung, welcher die Sculptur in der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts in Italien und anderwärts anheimgefallen war, raffte sie sich gegen den Beginn des folgenden Jahrhunderts zu einem neuen Style auf, der von Italien ausging und, mit geringen Abweichungen, fast zweihundert Jahre lang die Welt beherrschte. Der Geist des gesammten Kunstschaffens war aber völlig umgewandelt. Wie wir es schon an der Architektur dieser Barockzeit gesehen haben, drängt jetzt Alles auf möglichst energischen Ausdruck, auf glänzende

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 92 und 93.

Effekte hin. Hatte sich dieser Zeitrichtung das strenge Gesetz der Baukunst beugen müssen, wie viel leichter konnten die bildenden Künste darauf eingehen!

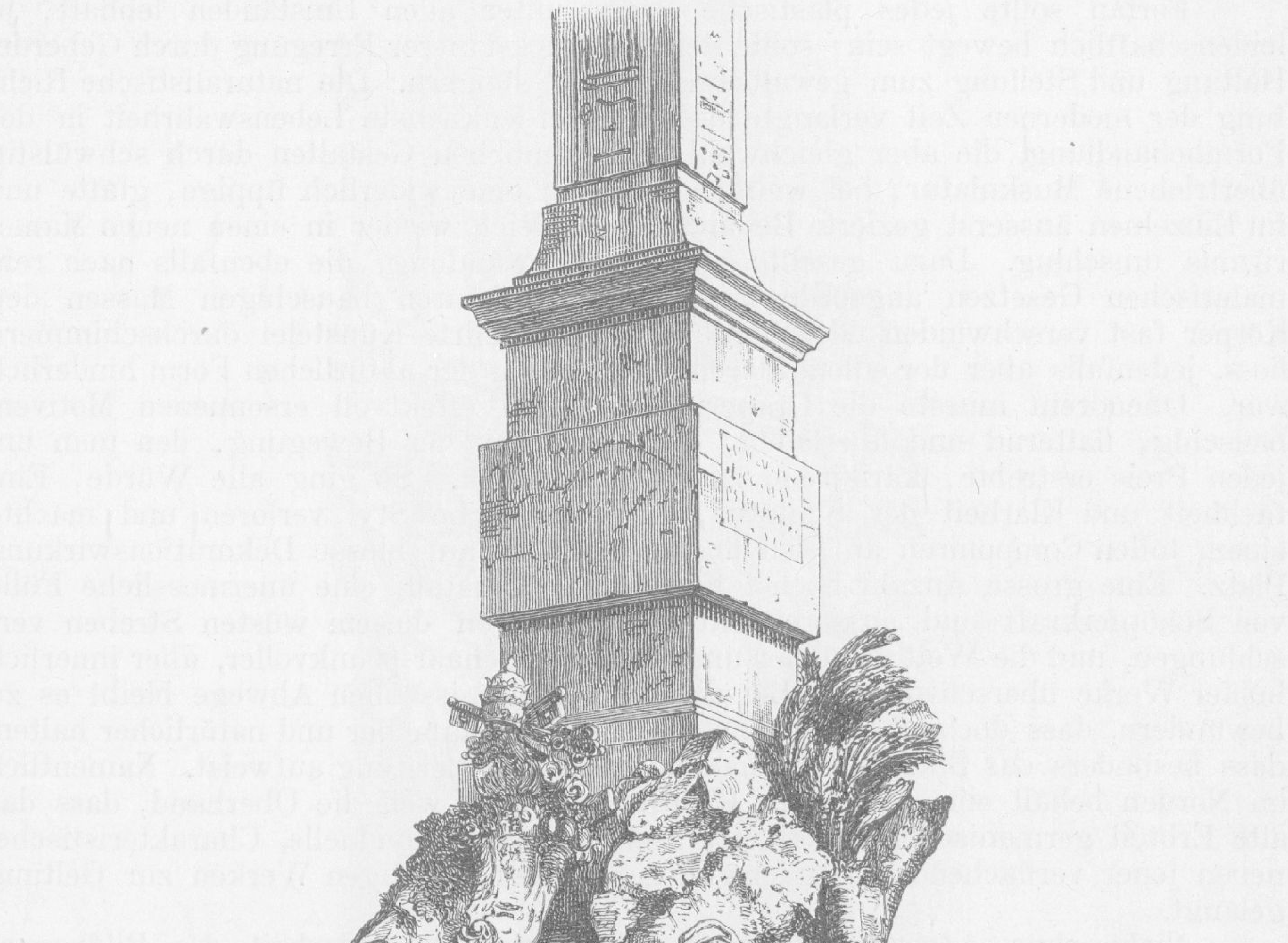


Fig. 659. Brunnen auf Piazza Navona zu Rom, von Bernini.

Die Malerei war ihrem inneren Wesen nach am meisten dazu angethan, diesem Verlangen zu willfahren, ja sie entwickelte daraus eine neue, wahrhaft bedeutende Blüthe. Die Plastik aber vermochte nur dann einer ähnlichen Wirkung sich zu nähern, wenn sie ihr eigenstes Grundprinzip aufgab und malerisch wurde. Das

Relief hatte früher schon dazu den Anfang gemacht; jetzt folgte die Freisculptur ihm nach, warf alle Schranken der Kunst zu Boden und überlieferte sich rücksichtslos dem Hange nach Effekt.

Fortan sollte jedes plastische Werk unter allen Umständen lebhaft, ja leidenschaftlich bewegt sein; sollte den Ausdruck innerer Erregung durch Geberde, Haltung und Stellung zum gewaltsamen Affekt steigern. Die naturalistische Richtung der modernen Zeit verlangte dabei die erdenklichste Lebenswahrheit in der Formbehandlung, die aber gleichwohl bei männlichen Gestalten durch schwülstig übertriebene Muskulatur, bei weiblichen durch eine widerlich üppige, glatte und im Einzelnen äusserst gezierte Behandlung sogleich wieder in einen neuen Manierismus umschlug. Dazu gesellte sich eine Gewandung, die ebenfalls nach rein malerischen Gesetzen angeordnet war, in ungeheuren bauschigen Massen den Körper fast verschwinden oder durch allerlei raffinirte Künstelei durchschimmern liess, jedenfalls aber der edlen, klaren Erscheinung der natürlichen Form hinderlich war. Obendrein musste die Draperie in allerlei effektvoll ersonnenen Motiven, bauschig, flatternd und überladen, dem Ausdruck der Bewegung, den man um jeden Preis erstrebte, karikirend zu Hülfe kommen. So ging alle Würde, Einfachheit und Klarheit der Sculptur, aller plastische Styl verloren und machte einem tollen Componiren auf den äusseren Effekt, auf blosse Dekorationswirkung Platz. Eine grosse Anzahl höchst talentvoller Künstler, eine unermessliche Fülle von Schöpferkraft und äusseren Mitteln wurde von diesem wüsten Streben verschlungen, und die Welt mit einer unabsehbaren Schaar prunkvoller, aber innerlich hohler Werke überschwemmt. Bei diesem verhängnissvollen Abwege bleibt es zu bewundern, dass doch noch einzelne Künstler sich einfacher und natürlicher halten, dass besonders das Bildnissfach manche gediegene Leistung aufweist. Namentlich im Norden behält eine gesundere Richtung auch so weit die Oberhand, dass das alte Erbteil germanischer Kunst, der Sinn für das Individuelle, Charakteristische, neben jener verflachenden Tendenz in zahlreichen tüchtigen Werken zur Geltung gelangt.

Nicht ohne Adel und Einfachheit ist eine Jugendarbeit des Bildhauers *Stefano Maderno*, die Marmorstatue der h. Cäcilia in der gleichnamigen Kirche zu Rom. Doch erscheint es auch hier charakteristisch, dass die Heilige am Boden liegend dargestellt ist, als sei sie eben todt hingestreckt worden, dass also das Momentane, Affektvolle den tieferen religiösen Gehalt völlig verschlingt. Der Meister dagegen, welcher den entscheidendsten Einfluss auf die gesammte Sculptur seiner Zeit gewonnen hat, ist der auch als Architekt thätige *Lorenzo Bernini* (1598—1680). Bei überaus grosser, glücklicher Begabung und einer erstaunlichen Leichtigkeit des Schaffens führt er vornehmlich in der Plastik jene Richtung auf affektvolle, dramatisch entwickelte Handlung zu den äussersten Consequenzen. Scenen wie der Raub der Proserpina in Villa Ludovisi zu Rom, oder die vor Apollo fliehende Daphne, in Villa Borghese zu Rom, sind seine Lieblingsgegenstände. Aber auch in der Schilderung religiöser Ekstase wetteifert er mit den Malern seiner Zeit in Werken wie die heil. Therese in S. Maria della Vittoria zu Rom, wo dann freilich der Ausdruck einer ohnmächtigen Verzückung auf eine raffinirt sinnliche Schilderung hinausläuft. In monumentalen Arbeiten wie der marmornen Reiterstatue des Constantin, auf dem ersten Podest der Scala Regia im Vatikan herrscht ebenfalls ein hohles Pathos; in seinen Grabmälern der Päpste Urban VIII. und Alexander VII. in S. Peter sind der allegorische Apparat und die kokette Behandlung der verschiedenen Kleidungsstoffe bezeichnend. Von glänzender, allerdings rein malerischer Wirkung dagegen sind jene dekorativen Werke wie die Fontana Barberini und namentlich der Brunnen auf Piazza Navona zu Rom (Fig. 659). In solchen Aufgaben kommt das grosse dekorative Talent und das Componiren auf frei bewegte malerische Gruppen, das jener Zeit eigen ist, zur vollen Entfaltung.

Von den unzähligen italienischen Künstlern, welche Bernini's Richtung folgten, ist *Alessandro Algardi* (1578—1654) einer der bekanntesten und be-



Fig. 660. Statue Graf Eberhard's des Milden, in der Stiftskirche zu Stuttgart.

deutendsten. Sein kolossales Relief des Attila in S. Peter zu Rom zeigt bei meisterhafter technischer Behandlung die seltsamen Uebertreibungen, zu welchen sich in dieser Zeit das ohnehin schon längst ganz malerisch behandelte Relief verirrte.

Unmittelbar schliessen die **Franzosen**, ohnehin schon aus der früheren Epoche mit italienischen Einflüssen vertraut, sich der berninischen Richtung an, die sie zu einer mit grosser Eleganz vorgetragenen überzierlichen Grazie und äusserlich theatralischen Wirkung bringen. Den Uebergang zu dieser Richtung macht *Simon Guillain* (1581—1658), von welchem die Sammlung des Louvre die trefflichen Erzbilder des jugendlichen Ludwig XIV. und seiner Eltern besitzt. Von *Jacques Sarrazin* (1589—1660) sieht man ebendort eine vorzügliche Bronzebüste des Kanzlers Pierre Séguier. Guillains Schüler *François Anguier* (1604—1669) ist daselbst durch die edle Marmorstatue des Parlamentspräsidenten de Thou, sodann im Museum zu Versailles durch das Denkmal des Herzogs von Rohan vertreten, das in der Portraitfigur sich durch feine Auffassung auszeichnet, im Uebrigen sich nicht frei von theatralischem Gepränge hält. Des François jüngerer Bruder *Michel Anguier* (1612 bis 1686) lernt man an der vorzüglichen Marmorbüste Colbert's im Louvre kennen. Zu den berühmtesten Meistern gehören *Pierre Pujet* (1622—1694), der besonders in Genua thätig war, und von welchem daselbst in S. Maria da Carignano ein gewaltsam übertriebener gemarterter S. Sebastian vorhanden ist, und während die Sammlung des Louvre von ihm die gewaltsam durchgeführten Gruppen des Milon von Kroton und des Perseus, der die Andromeda befreit, sowie das effektvolle Hochrelief von Alexander bei Diogenes besitzt; und *François Girardon* (1628—1715), der vornehmlich durch übergraziöse weibliche Figuren sich auszeichnet. Im Louvre sieht man von ihm die eherne Reiterstatuette Ludwigs XIV. und die lebensvolle Marmorbüste Boileau's, in der Kirche der Sorbonne das Grabmal Richelieus, und im Garten zu Versailles die theatralisch bewegte Gruppe des Raubes der Proserpina. Zu den vorzüglichsten Künstlern gehört sodann *Charles Antoine Coyzevox* (1640—1720), von dem man im Louvre das etwas gespreizte Marmorstandbild Ludwigs XIV. und die geistvoll behandelten Büsten Richelieus, Bossuets, Lebruns und Mignards, namentlich aber das prächtige Grabdenkmal Mazarins sieht. Sein Neffe und Schüler *Nicolas Coustou* (1658—1733) geht in Werken wie der Statue Ludwigs XV. im Louvre schon ganz in gespreizte theatralische Manier auf, und dasselbe gilt von seinem jüngeren Bruder *Guillaume Coustou* (1678—1746), von welchem der Louvre eine Marmorstatue der Maria Leczynska besitzt, und dem auch die beiden übertrieben effektvollen Rossebändiger am Eingang der Champs Elysées gehören. Sein Schüler *Edmé Bouchardon* (1698—1762) hatte das Reiterstandbild Ludwigs XV. geschaffen, welches in der Revolution zerstört wurde. In Rom war sodann *Pierre Legros* (1656—1719) thätig, von welchem eine Statue des hl. Ignatius und eine manierirte Allegorie des Glaubens, der die Ketzerei niederschmettert, sich in der Kirche del Gesù befinden. Auch im 18. Jahrhundert setzt sich dieser plastische Styl in Künstlern wie *J. Bapt. Pigalle* (1714—1785) fort, von welchem in der Thomaskirche zu Strassburg das Grabmal des Marschalls von Sachsen herrührt, ein theatermässig wirkungsvolles Werk. Ein anderer französischer Künstler dieser Zeit, *Houdon* (1740—1829), schuf für S. Maria degli Angeli zu Rom die einfach



Fig 661, Maske eines sterbenden Kriegers, von Schlüter.

edle Marmorstatue des heiligen Bruno, von schlichtem Ausdruck demuthvoller Frömmigkeit.

In den **Niederlanden** treten einige namhafte Bildhauer auf, die im Wesentlichen, wie sie denn ihre künstlerische Bildung Italien verdanken, derselben Zeitrichtung folgen, aber doch durch eine edlere, maassvollere Behandlung zu glücklichen Ergebnissen gelangen. Dahin gehört *Franz Duquesnoy,* nach seinem Heimathlande „*il Fiamingo*" genannt (1594—1644), der im Wetteifer mit Bernini namentlich in Rom viele Werke geschaffen hat. Eine der schönsten Statuen der ganzen Epoche ist seine heil. Susanna in S. Maria di Loreto, einfach und innig empfunden, wie wenige jener Zeit. Ausserdem sind seine naiven, frischen Kinderfiguren (Putten) mit Recht berühmt. Sein Schüler *Arthur Quellinus* arbeitete mit grossem Talent in einem lebensvollen, energischen Style die zahlreichen plastischen Werke, welche

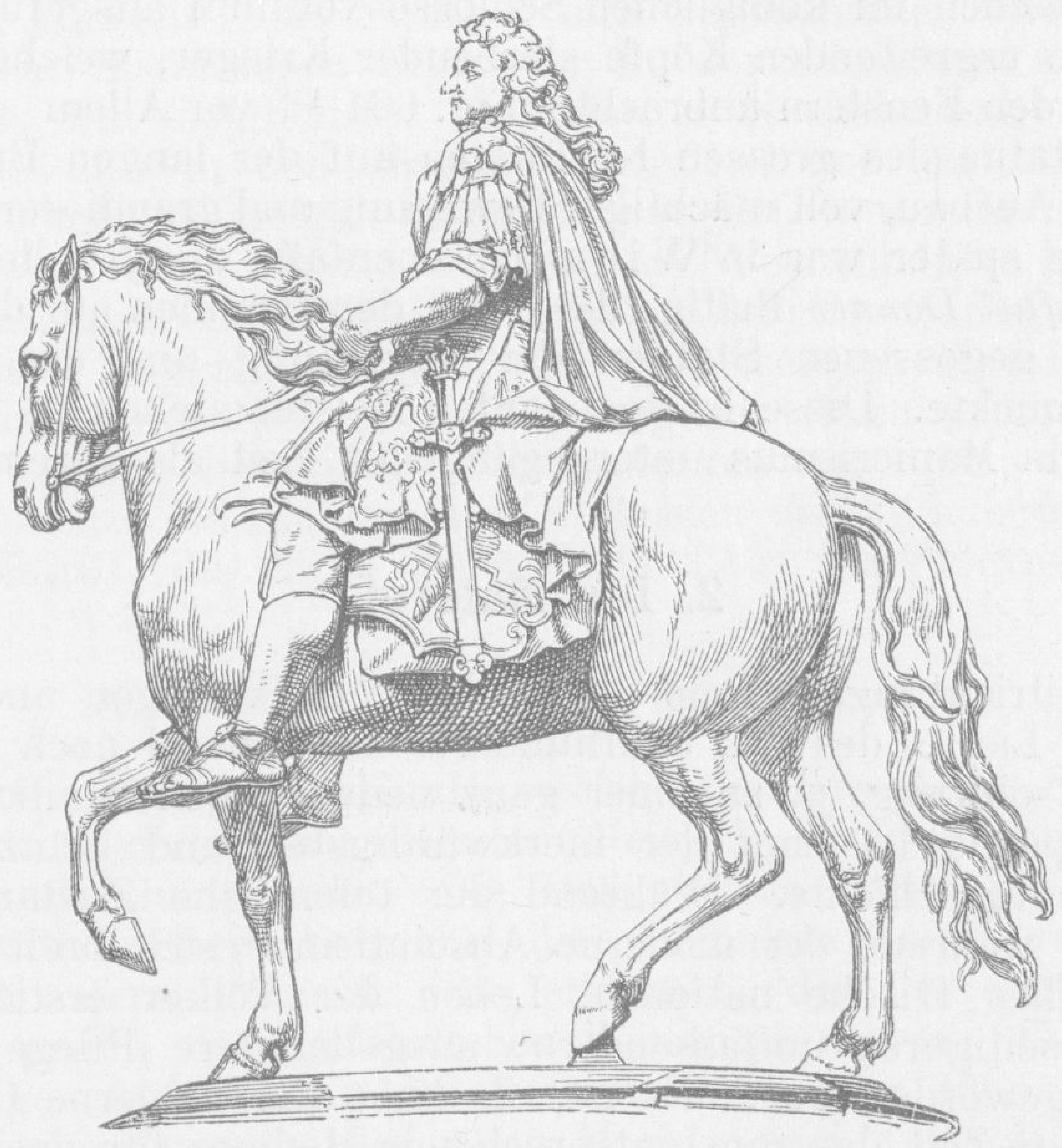


Fig. 662. Reiterstatue des grossen Kurfürsten, von A. Schlüter.

das Rathhaus von Amsterdam[1]) schmücken, besonders die ausgedehnten Gruppen der beiden Giebelfelder, allegorische Verherrlichungen der handelsmächtigen Stadt. Auch in Berlin findet man Spuren der Thätigkeit dieses tüchtigen Künstlers.

Deutschland besitzt aus den letzten Decennien des 16. Jahrhunderts eine überaus grosse Menge von Grabdenkmalen in seinen Kirchen und Domen, Zeugnisse eines regen künstlerischen Sinnes, der oft Werke von tüchtiger Naturauffassung und meist grossem dekorativen Werthe zu Tage gebracht hat. Die Dome zu Köln, Mainz und Würzburg sind besonders reich an gediegenen Arbeiten dieser Art; ausserdem gehören die elf Standbilder württembergischer Fürsten, welche seit 1574 im Chor der Stiftskirche zu Stuttgart errichtet wurden (Fig. 660), zu den tüchtigsten, die zahlreichen Gräber im Chor der Stiftskirche zu Tübingen aber zu den prunkvollsten Arbeiten der Epoche. Ein Prachtwerk ersten Ranges, ebenfalls noch vom Ende des 16. Jahrhunderts, ist das marmorne Grabdenkmal des Kurfürsten Moritz von Sachsen im Dom zu Frei-

1) Denkm. der Kunst Taf. 93 Fig. 1.

berg. Auf dem von acht bronzenen Greifen getragenen Deckel des Sarkophags sieht man das knieende Marmorbild des Fürsten. — Bemerkenswerth ist die schon um diese Zeit häufig hervortretende Thätigkeit niederländischer Künstler in Deutschland. So stammt der Herkulesbrunnen zu Augsburg vom Jahr 1599 von *Adrian de Vries;* so der zierliche Brunnen in einem kleinen Hofe des königlichen Residenzschlosses zu München von dem auch als Maler am dortigen kurfürstlichen Hofe vielfach beschäftigten *Peter de Witte,* der seinen Namen in *Candido* italienisirte, während etwas früher (1489) in Nürnberg ein deutscher Künstler *Benedict Wurzelbauer* den reichen, anmuthig dekorativen Brunnen neben der Lorenzkirche ausführte.

Niederländische Einflüsse lassen sich sodann auch in Berlin nachweisen, wo *Andreas Schlüter* (1664—1714) als einer der grössten Künstler dieser langen Epoche baute und meisselte. Für seine hohe Bedeutung im Fach der Sculptur zeugen die zahlreichen im königlichen Schlosse von ihm ausgeführten dekorativen Reliefs, sowie die ergreifenden Köpfe sterbender Krieger, welche er im Hofe des Zeughauses über den Fenstern anbrachte (Fig. 661)[1], vor Allem aber die kolossale bronzene Reiterstatue des grossen Kurfürsten auf der langen Brücke, ein Werk von grossartigem Aufbau, voll mächtiger Bewegung und grandioser Formbehandlung (Fig. 662). Etwas später war in Wien der ebenfalls durch edle Naturauffassung hervorragende *Rafael Donner* thätig, der 1739 den Brunnen auf dem Neuen Markte mit den in Blei gegossenen Statuen der Vorsehung und der vier Hauptflüsse Oesterreichs schmückte. Diese letztgenannten Meister stehen in einer schon ganz erschlafften und in Manierismus untergegangenen Zeit als vereinzelte seltene Erscheinung da.

2. Die Malerei.

Dieselbe Zeitrichtung, welche die Sculptur zu Abwegen und Entartung fortriss, brachte im Laufe des 17. Jahrhunderts die Malerei noch einmal zu einem wundersamen Aufschwung, ja zu einer ganz neuen, eigenthümlichen Blüthe. Die Malerei dieser Epoche ist eine der merkwürdigsten und glänzendsten Erscheinungen der Kulturgeschichte. Während der öffentliche Zustand Europa's kein erfreulicher war, während der moderne Absolutismus sich breit über die Länder hinlagerte und alles frische nationale Leben der Völker erstickte, erlebte die Malerei eine vielseitigere, umfassendere, ausgedehntere Pflege, als ihr jemals vorher zu Theil geworden war. Es ist, als habe der moderne Geist in ihr recht eigentlich für lange Zeit das ihm entsprechende Medium für den Ausdruck seines mannichfaltigen Wesens gefunden und dieses am lebhaftesten darin ausgeprägt. Denn erstlich ist diese Lieblingskunst der Zeit über ein grösseres geographisches Gebiet ausgebreitet als je zuvor, und wird nicht bloss in Italien, Brabant und Holland, sondern auch in Spanien, Frankreich und England mit Eifer und Erfolg angebaut, während nur in Deutschland, das der dreissigjährige Krieg zerfleischte, die Lust zur künstlerischen Produktion erstirbt. Sodann aber ist der Anschauungskreis, aus welchem die Malerei ihre Werke schöpft, ebenso mannichfaltig und verschieden wie die einzelnen Länder, die sich ihr hingeben. Denn während in den katholischen Gebieten die Kunst noch einmal aus der fast unerschöpflichen Quelle der kirchlichen Stoffe neue Anregungen gewinnt, hat andererseits das Walten des modernen protestantischen Geistes den alten Bann der Ueberlieferung gesprengt und den Blick auf die unermessliche Mannichfaltigkeit des wirklichen Lebens bis herab zu seinen unscheinbarsten alltäglichen Vorgängen, auf die ewige Schönheit der landschaftlichen Natur, auf die charakteristische Bedeutung der Thierwelt und selbst jener leblosen Dinge hingelenkt, die nur durch den waltenden Geist des Menschen eine besondere ausdrucksvolle Physiognomie erhalten. In allen diesen Gebieten weiss die Malerei mit unvergleichlicher Vielseitigkeit sich zu be-

[1] Photogr. publicirt mit Text von *Dohme.* Berlin 1877.

wegen und daraus Momente künstlerischer Darstellung zu schöpfen. Nunmehr sondert sich die Historienmalerei ab, und neben ihr treten das Genre, die Landschaft, das Thierstück und Stillleben in selbständiger Berechtigung auf. Die Befreiung des Individuums vom hergebrachten Stoffgebiete wird also jetzt erst eine vollständige, und der einzelne Künstler fühlt sich dem ganzen Universum wieder gegenüber gestellt, als ob er eben erst geschaffen und in den Genuss und das Anschauen der reichen, herrlichen Gotteswelt hineingesetzt sei. Ganz neue Formen und Weisen der Darstellung erfolgen daraus, neue Ergebnisse für die Technik, vor Allem für die Entwicklung des Colorits, werden dadurch gewonnen und auch nach dieser Seite grosse, epochemachende Erscheinungen hervorgerufen.

So verschieden aber auch nach geistigen Richtungen, nach Stoffgebieten, Auffassung und technischer Durchführung alle diese Zweige der Malerei sind, ihr gemeinsamer Grundzug ist der Naturalismus, der völlige Bruch mit der Tradition in jeder Hinsicht, das Streben, alle Gegenstände, seien sie heilig oder profan, in grossem historischen Styl oder in der zierlichen Art der Kabinetsmalerei behandelt, mit möglichster illusorischer Nachahmung der Wirklichkeit hinzustellen. Wie dies in den einzelnen Ländern und Gattungen der Malerei freilich zu sehr verschiedenartigen Resultaten auslief, muss die Einzelbetrachtung nachweisen. In dieser aber werden wir nur das Wesentliche in kurzer Andeutung berühren, da die unermessliche Fülle des in dieser Zeit Geschaffenen ein spezielleres Eingehen für unsern Zweck unmöglich macht, ausserdem aber in dem allgemein verständlichen Princip des Naturalismus genügende Anknüpfungspunkte für den modernen Betrachter gegeben sind. Wir bemerken nur noch, dass im 18. Jahrhundert ein allgemeines Nachlassen und Erblassen der künstlerischen Kraft auch für die Malerei eintritt, die darin das endliche Loos der Schwesterkünste theilen musste.

A. Italienische Historienmalerei[1]).

In Italien ist es wieder die Kirche, welche den Dienst der Künste, besonders der Malerei, auch jetzt in ausgedehnter Weise in Anspruch nimmt. Aber die Tendenz ist eine durchaus neue. Die Reformation hatte die Welt erschüttert und selbst der katholischen Hierarchie das ehemalige Gefühl ruhiger Sicherheit, festbegründeter Existenz geraubt. Sie erkannte, dass es gelte, sich mit gesammelter Kraft gegen den gefährlichen Feind zu rüsten. Es entstand daraus ein neuer mächtiger Aufschwung des Katholicismus, ein kühnes und gewandtes Ringen nach Wiedererlangung der alten Macht, nach Unterdrückung und Ausrottung der Widersacher, als dessen gewaltigster Ausdruck und Vertreter der Jesuitenorden sich erhob. Wollte aber der Klerus die alte Herrschaft über die Gemüther wiedererlangen, so musste er den Bund mit den neuen Mächten, welche die Welt beherrschten, nicht scheuen, und so sehen wir nun plötzlich die Kirche einen Pakt mit dem Naturalismus schliessen. Wie sie durch prunkvolle neue Gotteshäuser die erregte Menge zu gewinnen suchte, so wollte sie in allen Kunstwerken, deren sie bedurfte, durch leidenschaftlichen Affekt und hinreissenden Glanz der Wirklichkeit die Gläubigen für die heiligen Gestalten und Ereignisse neu interessiren. Die Malerei konnte ihr hierin am weitesten entgegenkommen, und sie that es, weil in ihr ja derselbe Drang der Zeit nach mächtigem Naturalismus und ergreifendem Pathos lebte.

Nachdem im Laufe des 16. Jahrhunderts fast alle italienischen Schulen einem hohlen Manierismus verfallen waren, erheben sich nun zwei selbständige Richtungen neben einander, die sich einen neuen Ausgangspunkt für eine freiere, dem Ringen der Zeit entsprechende Entfaltung suchen. Die einen finden ihn in einem Zurückgehen auf die grossen Meister der Blüthezeit und in einem allseitigen Studium ihrer allbewunderten Eigenschaften; es sind die Eklektiker. Die

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 94.

Anderen gehen auf eine ursprünglichere Quelle zurück, indem sie sich rückhaltslos der Natur in die Arme werfen und nach energischer Wiedergabe derselben streben; man nennt sie daher die Naturalisten. Wir haben beide gesondert zu betrachten.

Schon im Ausgange des 16. Jahrhunderts war ein verwandtes Streben, die Malerei aus der Verwilderung der Manieristen zu einem gesunderen Lebensprinzip zurückzuführen, in einzelnen oberitalienischen Schulen hervorgetreten und hatte zu beachtenswerthen Erfolgen geführt. Die Künstlerfamilien der *Campi* zu Cremona (treffliche Fresken und Altarbilder in S. Margherita, S. Sigismondo und S. Pietro zu Cremona) und der *Procaccini* zu Mailand sind als Hauptträger dieser Richtung zu nennen. Erfolgreicher und bedeutender gestaltete sich die bolognesische Schule, als deren Gründer *Lodovico Caracci* (1555—1619) dasteht. Er stiftete in Bologna eine Akademie und führte zuerst mit Bewusstsein das umfassendste Studium der grossen Meister der Blüthezeit als Basis für die Neu-

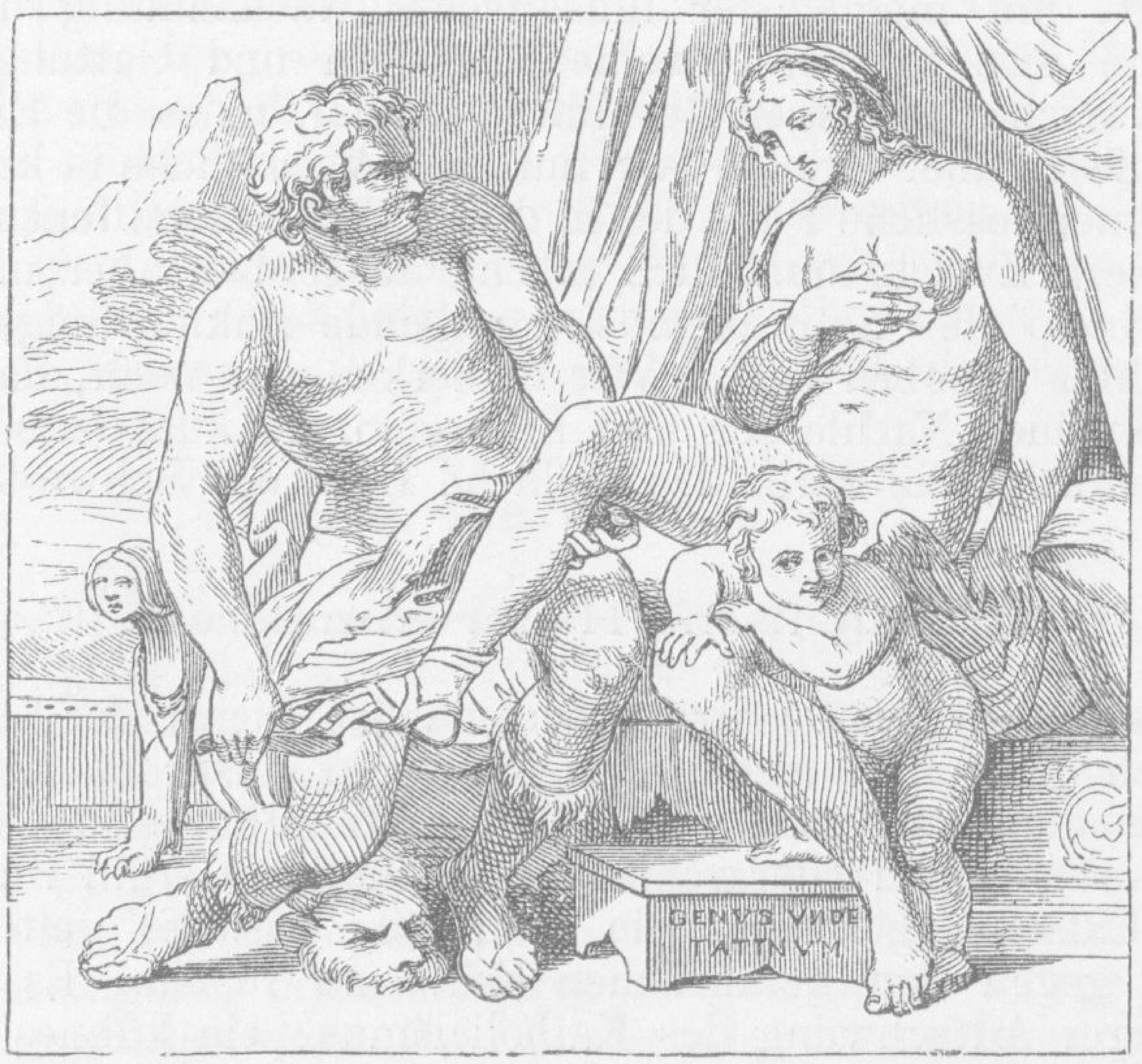


Fig. 663. Venus und Mars. Von Annibale Caracci.

gestaltung der Malerei ins Leben. Wenn er dabei auch rein äusserlich für die Zeichnung auf die Antike, für die Grossartigkeit auf Michelangelo, für die Composition auf Rafael, für die Farbe auf die Venezianer und für Anmuth auf Correggio verwies, so kam es doch nicht zur buchstäblichen Ausführung eines solchen in sich widerstreitenden Programms, sondern das ernste und vielseitige Studium der Natur führte seine Schüler von selbst zu einem Style, in welchem allerdings Manches von den höchsten Eigenschaften jener Meister wiederklingt, aber auf der Basis eines durchaus selbständigen und neuen Lebensgefühles. Dieses überwiegt denn auch auf bewundernswerthe Weise in den Leistungen der grossen Künstler dieser Zeit bei weitem die bisweilen wohl hervortretende bewusste Kühle und akademische Regelrichtigkeit des Styles.

Von Lodovico, der hauptsächlich als Lehrer thätig war, rühren mehrere Gemälde in der Pinakothek zu Bologna, welche ihn als Nacheiferer Correggio's erkennen lassen, ferner die stark zerstörten Fresken in S. Michele in Bosco daselbst, Scenen aus dem Leben des hl. Benedikt und der hl. Cäcilia, die er mit seinen Schülern ausführte. Unter diesen sind seine beiden Neffen *Agostino* (1557 bis 1602) und *Annibale Caracci* (1560—1609) zuerst zu nennen; Agostino wiederum

mehr durch seine Lehrthätigkeit und seine Kupferstiche bemerkenswerth, Annibale aber auch als Maler vielfach und mit Erfolg beschäftigt. Er zuerst weiss das Prinzip der Schule mit grosser selbständiger Begabung zu verwirklichen und giebt in manchen Gemälden einen wahrhaft bedeutenden Nachklang der grossen Meister, die er als Vorbilder verehrte. Eine Madonna mit Heiligen in der Pinakothek zu Bologna, eine treffliche Darstellung des hl. Rochus, der Almosen austheilt, in der Galerie zu Dresden, eine edle, ergreifende Maria mit dem Leichnam Christi im Palazzo Borghese zu Rom gehören zu seinen tüchtigsten Werken. Den letzteren Gegenstand hat er mehrmals wiederholt und darin jener Richtung auf



Fig. 664. Petrus Martyr, von Domenichino. Bologna.

Affekt gehuldigt, welche überhaupt die religiöse Malerei dieser Epoche zu ähnlichen Stoffen der Trauer, des Schmerzes, der Ekstase mit Vorliebe hintreibt. Das Hauptwerk des Meisters sind die Fresken mythologischer Art, welche er in der Galerie des Palazzo Farnese zu Rom ausführte. In Anordnung und Styl wirkt hier Michelangelo's Decke der sixtinischen Kapelle in freier, lebendiger Auffassung nach; dabei herrscht eine Schönheit und Klarheit der Farbe, wie sie im Fresko nur selten erreicht worden, und wenn auch die Gegenstände nicht mit der Frische und inneren Lebenskraft der rafaelischen Zeit gegeben sind, so haben sie doch in Anordnung, Zeichnung und Modellirung bewundernswürdige Vorzüge (Fig. 663). Ausserdem malte Annibale mit frischer, oft derber Laune Genrebilder des gemeinen Lebens, wie er auch zu den ersten gehört, die selbständige landschaftliche Darstellungen ausgeführt haben.

Einer der bedeutendsten Schüler der Caracci ist *Domenichino*, eigentlich *Domenico Zampieri* (1581—1641), wenngleich nicht durch grosse Kraft der Phantasie, doch durch einen freien, glücklichen Natursinn, eine überaus gediegene Technik und Beherrschung aller malerischen Mittel, sowie durch eine schöne Naivetät den meisten seiner Zeitgenossen überlegen. Manche zum Teil sehr bedeutende Fresken stammen von seiner Hand; so die grossartigen Gestalten der Evangelisten an den Zwickeln der Kuppel von S. Andrea della Valle zu Rom, das Leben der hl. Cäcilia in S. Luigi de' Francesi daselbst und die Geschichte des hl. Nilus in der Kirche zu Grottaferrata. In diesen Werken sucht er meistens durch lebendige, charakteristische Volksfiguren den heiligen Vorgängen einen neuen Reiz zu geben, der durch die Feinheit und Lebenswahrheit der



Fig. 665. Pietà von Guido Reni. Bologna.

Schilderung dann auch erreicht wird und einen Beleg dafür giebt, wie auch bei den sogenannten Eklektikern der Naturalismus das eigentlich bewegende Motiv der Darstellung ist.

Von seinen Tafelbildern gehört die Communion des hl. Hieronymus in der Galerie des Vatikans zu den bedeutendsten, voll trefflicher dem Leben entnommener Züge, wirksam im Aufbau und meisterlich gemalt. Die Pinakothek zu Bologna besitzt die durch lebendige Dramatik hervorragende Darstellung des Petrus Martyr (Fig. 664). Sodann sind ein mehrfach vorkommender, begeistert aufblickender Evangelist Johannes und die naiv dargestellte hl. Cäcilia im Louvre zu Paris zu nennen, letztere in dem phantastischen Aufputz mit Turban und reichen Gewändern, der bei den Malern dieser Schule allgemein beliebt wurde. Ein anziehendes mythologisches Bild besitzt die Galerie Borghese zu Rom in der Diana mit ihren Nymphen, die theils mit Baden, theils mit Wettschiessen sich ergötzen. Hier kommt die Landschaft zu bedeutender Geltung, wie sie in manchen Bildern des Meisters sogar ganz selbständig behandelt ist.

In anderen Vertretern der Schule wie *Francesco Albani* (1578—1660) herrscht die Neigung zu landschaftlichen, namentlich idyllischen Schilderungen mit mythologischer Staffage fast ausschliesslich vor.

Einer der glänzendsten Meister der Zeit ist sodann *Guido Reni* (1575—1642)[1], ein überaus fruchtbarer Künstler, der zuerst in energischer Weise sich mehr der naturalistischen Auffassung anschloss und gleich den übrigen talentvollen Schülern der Caracci dem Caravaggio viel verdankt. Bis zu krasser Einseitigkeit steigert sich dies Streben in der Kreuzigung Petri, in der Sammlung des Vatikans,



Fig. 666. Himmelfahrt Mariä, von G. Reni. München.

einer der vielen in dieser Zeit beliebten Henkerscenen, in denen eine widerwärtige Rohheit des Sinnes sich verräth. In diese erste Epoche gehören auch mehrere Bilder der Pinakothek zu Bologna, namentlich der grossartige Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, sowie der effektvoll und dramatisch componirte bethlehemitische Kindermord, ferner ein treffliches Bild der heiligen Einsiedler Antonius und Paulus im Museum zu Berlin, Gestalten von markiger Charakteristik und grandioser Formbewegung. Voll ergreifenden Ausdrucks ist die wiederholt von ihm dargestellte Trauer um den Leichnam Christi, eine der schönsten in der Pinakothek zu Bologna (Fig. 665).

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 95 Fig. 5.

In seiner mittleren Lebenszeit huldigt Guido mehr dem Streben nach weicher Anmuth, das in seinem berühmten Freskobilde der Aurora und des Phöbus mit den Horen im Palast Rospigliosi zu Rom zu einer in sich vollendeten edlen Leistung sich gipfelt[1]), in andern Werken aber allmählich zu einem etwas zu conventionellen Idealtypus weiblicher Schönheit, zu übertrieben weichlichen Formen und endlich selbst zu einem Verblassen seines sonst so blühend frischen, zarten Colorits führt. Zu den edelsten Schöpfungen gehört die Himmelfahrt Mariä in der Pinakothek zu München (Fig. 666), ein Werk von trefflichem Aufbau und grossartiger Rhythmik.

Lebensvoller, naturalistischer und besonders durch eine kräftige leuchtende Färbung ausgezeichnet, die nur zuweilen in den Schatten des Fleisches etwas



Fig. 667. Hagar's Verstossung. Von Guercino.

zu schwer wird, ist *Guercino,* eigentlich *Francesco Barbieri* (1590—1666)[2]). Auch er erscheint in seinen früheren Werken markiger und kommt erst in späterer Zeit zu einer ähnlichen Verweichlichung des Styles, die indess stets durch eine blühende Farbengebung vor wirklicher Verflachung bewahrt wird. Guercino ist, ähnlich wie Guido, zuerst durch die gewaltige Kraft Caravaggio's zu einem mehr naturalistischen Style hingeführt worden. Auch die scharfen Gegensätze von breiten Schattenmassen und hellen Lichtern, die namentlich in seinen früheren Werken herrschen, sind aus diesem Einfluss zu erklären. Zu seinen bedeutendsten Arbeiten gehört das Freskobild der Aurora in der Villa Ludovisi zu Rom, ferner im Palazzo Spada daselbst die sterbende Dido, mehrere grosse Bilder in der Pinakothek zu Bologna, treffliche Altartafeln in den Kirchen in seiner Vaterstadt Cento, namentlich in S. Biagio und der Madonna del Rosario und manches Andere in den Galerien diesseits und jenseits der Alpen. In manchen seiner

[1]) Neuer trefflicher Stich von *Joh. Burger.* — [2]) Denkm. der Kunst Taf. 94 Fig. 5.

Werke tritt ein poetisch idyllischer Zug hervor, so in der Verstossung Hagar's in der Brera zu Mailand, von welcher wir in Fig. 667 eine Abbildung geben. Weit äusserlicher, flacher fasst *Giov. Lanfranco* (1580—1647) seine Kunst auf, während dagegen der liebenswürdige, wenngleich beschränkte *Sassoferrato,* eigentlich *Giov. Battista Salvi* (1605—1685) in seinen zahlreichen Andachtsbildern den Ausdruck gemüthlicher Innigkeit erreicht. Zu den edelsten und tüchtigsten Meistern der Zeit ist noch *Cristofano Allori* (1577—1621) zu zählen, dessen Hauptwerk, die prächtige Judith mit dem Haupte des Holofernes, sich in der Galerie Pitti zu Florenz befindet. Endlich gehört der oft in affektirter Süsslichkeit und Sentimentalität sich gefallende, aber bisweilen durch reinere Empfindung und stets durch blühenden Schmelz der Farbe ansprechende *Carlo Dolci* (1616—1686) noch in diese Reihe.

Energischer, rücksichtsloser kommt das eigentliche Wesen jener Zeit in den



Fig. 668. Falsche Spieler. Von Caravaggio.

Naturalisten zu Tage, die im Streben nach leidenschaftlichem Ausdruck sich der Formen der niederen Natur bedienen und darin ebenso gewaltsam verfahren, wie sie sich überhaupt im Leben benehmen. Verfolgung und Intrigue, Gift und Dolch regieren bei mehreren dieser Künstler und müssen ihnen in ihrem ehrgeizigen Wetteifer mit anderen Kunstgenossen nicht selten Beistand leisten. Das Haupt dieser Richtung ist *Michelangelo Amerighi*[1]), nach seinem Geburtsort *Caravaggio* genannt (1569—1609), in jeder Hinsicht ein ächter Sohn seiner Zeit, wild und leidenschaftlich im Leben wie in seinen Gemälden. Wo er heilige Vorgänge malt, wie in den Fresken aus der Geschichte des hl. Matthäus in S. Luigi de' Francesi zu Rom, oder wie in dem grossen Altarbilde der Grablegung Christi im Vatikan, versetzt er die Vorgänge durchaus auf das niedrigste Niveau des Lebens. Es sind wilde, hässliche, selbst freche und gemeine Gestalten, die er giebt, aber sie sind mit gewaltiger Lebenskraft ausgestattet und im Ausdruck ihrer Empfindungen zwar niemals edel, aber oft von erschütternder Wahrheit und

1) Denkm. der Kunst Taf. 94 Fig. 6.

überwältigender Tragik. Dazu sind die Gestalten in einem kühnen, markigen Colorit durchgeführt, und die jähen, grellen Beleuchtungsblitze, die unheimlich darüber hinfahren, lassen die Modellirung in dunklen kräftigen Schattentönen hervortreten. Am glücklichsten gelingen die Bilder, in welchen die Prätension heiliger Handlungen fortfällt und das Vagabundengesindel jener wilden Zeit in verwegenen Gestalten und frevelhaften Handlungen sich zeigen darf. So die berühmten mehrmals wiederholten „falschen Spieler“ (ein Exemplar in der Galerie zu Dresden, ein anderes im Palazzo Sciarra zu Rom, Fig. 668), die wahrsagende Zigeunerin und andere ähnliche.

Der vulkanische Boden von Neapel wird sodann der Hauptsitz dieser Schule, als deren extremster und rücksichtslosester Repräsentant dort der Spanier *Giuseppe Ribera,* genannt *Spagnoletto* (1588—1656) dasteht[1]). In seinen früheren Bildern wie in der meisterhaften Kreuzabnahme in der Sakristei von S. Martino zu Neapel noch gemässigt, huldigt er in seinen späteren zahlreichen Arbeiten der energischen Darstellung des Leidenschaftlichen und Schrecklichen, die namentlich in seinen Marterbildern zu scheusslichen Henkerscenen herabsinkt. Eine gewaltige Kühnheit der Behandlung, namentlich ein meisterhaft durchgeführtes Helldunkel verleiht seinen Bildern eine besondere, fast dämonische Stimmung.

Zu den Nachfolgern dieser Richtung, die indess nur selten zu solchen Extremen sich verirren, gehören ausser *Salvator Rosa* (1615—1673), der uns später unter den Landschaftern wieder begegnen wird, ein tüchtiger sicilianischer Maler *Pietro Novelli,* bekannter unter dem Namen *Monrealese* (1603—1677); ebenso der Niederländer *Gerard Honthorst* (1590—1654), der wegen seiner Vorliebe für nächtliche Beleuchtungseffekte den Beinamen *Gherardo dalle Notti* führt; ferner der ausgezeichnete Schlachtenmaler *Michelangelo Cerquozzi* (1602—1660) und der Franzose *Jacques Courtois* (1621—1676) (oder Cortese), auch *Bourguignon* genannt, dann der höchst begabte, aber durch seine rasende Schnellmalerei berüchtigte *Luca Giordano* (1632—1705), der von dieser Eigenschaft den Zunamen „Fa presto“ erhielt und sein glänzendes Talent durch leichtfertige Oberflächlichkeit ruinirte.

B. Spanische Malerei[2]).

Spanien, das Hauptland des restaurirten Katholicismus, die Wiege Loyola's und der Inquisition, der Herd einer religiösen Schwärmerei, die sich mit der leidenschaftlichen Sinnlichkeit des Südens verbindet, erlebt erst in dieser Epoche die glänzende Blüthe seiner Malerei. So tief war hier die Kunst mit dem kirchlichen Leben verwachsen, dass sie von der Zerrüttung des Staates und der Verarmung des Landes keine nachtheilige Einwirkung empfing. In ihren Aufgaben waltet noch weit mehr als in denen der gleichzeitigen Kunst Italiens das kirchliche Element vor; aber auch hier ist es jene neue, erst durch den Gegensatz des Protestantismus hervorgetriebene, gewaltsame Steigerung der religiösen Empfindung, welche die Malerei zum möglichst ergreifenden Ausdruck hindrängt. Die innigste mönchische Askese, die zarteste Hingebung, die erdvergessende Ekstase und der feurig aufflammende Fanatismus sind in keiner Epoche so gewaltig von der Kunst verherrlicht worden, wie in der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Dass auch hier bei einem südlich erregbaren Volke der Naturalismus den Ausgangspunkt bildete, ist wohl zu begreifen; dass ferner wie in der italienischen Kunst dieser Zeit, aber noch viel ausschliesslicher und dominirender als dort, die Farbe das Grundelement dieser ganz auf Stimmung und affektvolle Schilderung gerichteten Kunst ausmachte, ergiebt sich ebenso natürlich. Gefördert aber wird diese Tendenz nicht bloss durch Studien nach Tizian und den grossen Nieder-

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 94 Fig. 7.
[2]) Denkm. der Kunst Taf. 97 (V.-A. Taf. 56) Fig. 1.

ländern Rubens und Van Dyck, sondern vorzüglich durch eine dem Spanier angeborene feine Organisation für die Wirkungen der Farbe, namentlich unter dem Einfluss einer reich abgestuften Luftperspektive. In der Ausbildung dieser Anlage hat die spanische Malerei ihre höchsten Triumphe errungen und sich der innerlich verwandten gleichzeitigen Blüthe ihrer Poesie ebenbürtig hingestellt.

Die grösste Bedeutung concentrirt sich jetzt in der Schule von Sevilla, die wir schon früher in tüchtigen Anfängen kennen lernten (S. 372). In *Francisco Pacheco* (1571—1654) ist noch ein Nachklang jener früheren Richtung: *Juan de las Roélas* (1558—1625) verpflanzt aber die Farbenschönheit der Venezianer auf spanischen Boden und findet an dem durch freie, kühne Behandlung eines kraftvollen Colorits ausgezeichneten *Francisco de Herrera d. ä.* (c. 1576—1656) eine wirksame Unterstützung. Bedeutend tritt sodann der Schüler Roélas, *Francisco Zurbaran*[1]) (1598—1662) hervor, der seine durch tief religiösen Ausdruck hervorragenden Werke vermöge eines trefflichen, naturalistisch durchgebildeten Colorits zu energischer Wirkung erhebt. Heilige Ekstase, Zerknirschung, schwärmerische Gluth herrscht in allen seinen Bildern. In der Galerie zu Sevilla ist namentlich der heilige Thomas von Aquin als ein Hauptwerk zu nennen. — Eine selbständige Stellung nimmt der auch als Architekt und Bildhauer hervortretende *Alonso Cano* ein (1601—1667), der in seinen ebenfalls überwiegend kirchlichen Darstellungen eine energischere plastische Modellirung und eine schärfere Formbezeichnung erstrebt.

Einer der Hauptmeister der Schule ist *Don Diego Velasquez de Silva*[2]) (1599 bis 1660) von Sevilla, der aus der mönchischen Beschränkung der meisten spanischen Maler zu einem freieren Weltblick, zu umfassender, vielseitiger Bethätigung eines reichen Talentes gelangt[3]). Er ist der grosse Künstler, in welchem der kühne Naturalismus der Zeit seine glänzendsten Triumphe feiert und zu einer Macht und Breite der Auffassung durchdringt, die ihn voll- und gleichberechtigt jeder andern Kunstrichtung gegenüber stellt. Vor Allem ist er einer der grössten Meister coloristischer Wirkung, von einer Kraft, Frische und Lebensfülle, namentlich aber von einer Vollkommenheit in der Wiedergabe der Lufttöne, und dabei von einer Sicherheit und Grösse der Behandlung, wie sie kaum sonstwo so gewaltig wieder vorkommt. Die Beobachtung der Luftperspektive, des weichen Mediums, welches alle Gestalten umfluthet *(„l'ambiente")*, ist bei ihm von unvergleichlich packender Gewalt. Er kam schon früh in die Schule des älteren Herrera, dessen rauhe Sitten ihn jedoch abstiessen, so dass er in die Werkstatt des feingebildeten Pacheco eintrat, der von dem hervorragenden Genie des jungen Mannes so entzückt war, dass er dem Neunzehnjährigen seine Tochter zur Frau gab. Nachdem dieser dann 1622 einen Aufenthalt in Madrid genommen, um seine Anschauungen zu erweitern, wurde er schon im folgenden Jahre durch den allmächtigen Minister Graf Olivares berufen und gleich nach dem ersten Portrait Philipps IV. zum Hofmaler ernannt. Seine Begegnung mit Rubens 1628 und seine beiden italienischen Reisen 1629 und 1648 waren wohl für die Erweiterung seiner künstlerischen Anschauungen, nicht aber eigentlich für seinen Styl maassgebend. Am meisten entspricht dieser im Ganzen der Richtung der italienischen Naturalisten, aber doch nicht so, dass jene in bestimmender Weise auf ihn eingewirkt hätten. — Seine früheren Werke zeigen einen pastosen Farbenauftrag und ein tief bräunliches, warmes Colorit, dabei aber schon jene energische, der Welt der Erscheinungen direkt auf den Leib rückende Auffassung, die an packender Gewalt unvergleichlich dasteht. In seiner mittleren Zeit wird seine Palette lichter, die dunklen Schatten verschwinden. Alles ist von Licht und Luft umflossen, und die Behandlung wird kühner, freier. Diese Werke seiner mittleren Epoche darf

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 97 (V.-A. Taf. 56) Fig. 2. — [2]) Ebenda Fig. 3. und 4.

[3]) Velasquez und seine Werke, von *William Stirling*. Deutsche Uebers. Berlin 1856. — Velasquez und Murillo von *Ch. B. Curtis*. London 1883. — Hauptwerk: Velasquez und seine Zeit von *C. Justi*.

man wohl als die vollendetsten bezeichnen. Dennoch gewinnt er in seiner letzten Zeit eine noch gesteigerte Macht in der Schilderung der Luft, die mit ihrem duftigen Schleier die Gestalten umhüllt, in der Lockerheit und Kühnheit der Pinselführung, in der souveränen Breite und Grösse der Formgebung. Niemals strebt er nach Idealität der Auffassung, aber kein andrer Meister ist dafür auch so fern von jeder conventionellen Behandlung wie er, und seine Gestalten treten so machtvoll vor uns hin, als ob die Natur selbst sie hingestellt hätte.

Entscheidend wurde es für ihn, dass er bis an sein Lebensende der Hofmaler Philipps IV. blieb, der den Künstler mit Auszeichnungen überhäufte und ihn in erster Linie als Bildnissmaler in Anspruch nahm: nicht bloss die königliche Familie und die Grossen des Hofes, namentlich den Herzog von Olivares, sondern selbst die Zwerge und Zwerginnen, welche nach der Sitte der Zeit einen wichtigen Bestandtheil in der königlichen Umgebung bildeten, hatte er immer wieder darzustellen. Seine Portraits sind in Grossartigkeit der Auffassung, in freier, vornehmer Haltung bei der grössten Natürlichkeit und Unmittelbarkeit, in schöner Anordnung und meisterlich kühner, breiter, vollendeter Behandlung des Colorits und namentlich der Luftwirkung von unvergleichlich hinreissender Gewalt des Lebens. Zu den ausgezeichnetsten Werken dieser Art gehören im Museum zu Madrid die Reiterbildnisse Philipps IV. und seiner Gemahlin Isabella, das prachtvolle Reiterportrait des Herzogs von Olivares (Fig. 669), mehrere andere Bildnisse des Königs, namentlich einmal im Jagdanzug zu Fuss in ganzer Figur, das geistvolle Bild des Cardinal-Infanten Ferdinand von Oesterreich, das köstliche Portrait des siebenjährigen Prinzen Don Baltasar Carlos, der so fröhlich auf seinem kolossalen Ross in die Landschaft hineinsprengt. Weiter ist hier zu nennen das Reiterbildniss Philipps IV. in den Uffizien, höchst wirkungsvoll und imponirend, prächtig in der Farbe, aus seiner mittleren Zeit; ferner das grandiose Brustbild Papst Innocenz X. im Palazzo Doria zu Rom, sowie einzelne Bildnisse in der Nationalgalerie zu London, der Ermitage zu Petersburg, der Galerie zu Dresden, dem Museum zu Berlin, im Louvre zu Paris, im Städelschen Institut zu Frankfurt. Nachdem Philipp IV. sich dann 1648 mit Maria Anna von Oesterreich vermählt hatte, entstanden wieder neue Portraits der königlichen Familie, namentlich König und Königin am Betpult knieend, geistreich, fein, und dabei wie geflissentlich ohne allen religiösen Ausdruck. Ebenso wieder Bildnisse der Zwerge und Spassmacher des Hofes, sämmtlich jetzt im Museum zu Madrid. Neben diesem Hauptort für die Würdigung des Meisters besitzt aber auch das Belvedere zu Wien eine Anzahl vorzüglicher Portraits von ihm. Zunächst aus der mittleren Zeit die Bildnisse Philipps IV. und seiner ersten Gemahlin Isabella, sowie des Prinzen Don Baltasar Carlos, namentlich aber dreimal Bildnisse der jungen Infantin Maria Theresia, sowie aus der spätesten Zeit das Kniestück der Königin Maria Anna und wiederum dreimal Portraits ihrer Tochter der Prinzessin Margaretha Theresia, wo dann in diesem unschuldigen Kindergesichtchen mit dem flachsblonden Haar der wunderbar duftige Silberton des Meisters seine Triumphe feiert, und alles Materielle der Farbe wie in Luft aufgelöst ist. Selbst die entsetzlichen Reifröcke weiss er mit seinem Zauberpinsel uns erträglich zu machen. Auch das herrliche Gesammtbildniss der eignen Familie des Meisters, welches seine Gattin im Kreise ihrer Kinder und Enkel, ihn selbst im Hintergrund an der Staffelei darstellt, ist hier zu nennen.

Obwohl die Portraitmalerei in erster Linie seine Kräfte in Anspruch nahm, hat er doch auch in fast allen andern Gebieten sich mit bedeutenden Werken hervorgethan. Namentlich besitzen wir von ihm einige sehr merkwürdige Genrebilder; so aus seiner Frühzeit den in energischem Colorit kraftvoll durchgeführten Wasserverkäufer (El Aguador) zu London in Apsley House, dann die Trinker (Los borrachos) im Museum zu Madrid, von 1629, ein Werk voll unbändigen Naturgefühls, kühn und gewaltig in der Lichtwirkung; aus seiner letzten Zeit aber ebenda das grosse Bild der Teppichwirkerinnen (Las Hilanderas), aus welchem unsre Fig. 670 eine Gruppe vorführt, von unvergleichlicher Macht eines bis in

die fernsten Winkel klaren Lufttons und von köstlicher Frische des Naturgefühls. Daneben aus derselben Zeit die nicht minder lebenswahre Schilderung von den „Ehrendamen“ (Las Meninas), wo der Künstler sich selbst an der Staffelei darstellt, und die kindlich naive Gestalt der Prinzessin Margaretha, von ihren Hoffräulein und Zwergen umgeben, den Mittelpunkt bildet. Einmal ward dem Meister dann Gelegenheit zu einer grossen Geschichtsdarstellung gegeben, als er um 1647 die Uebergabe von Breda malte, jetzt im Museum zu Madrid (Fig. 671). Hier

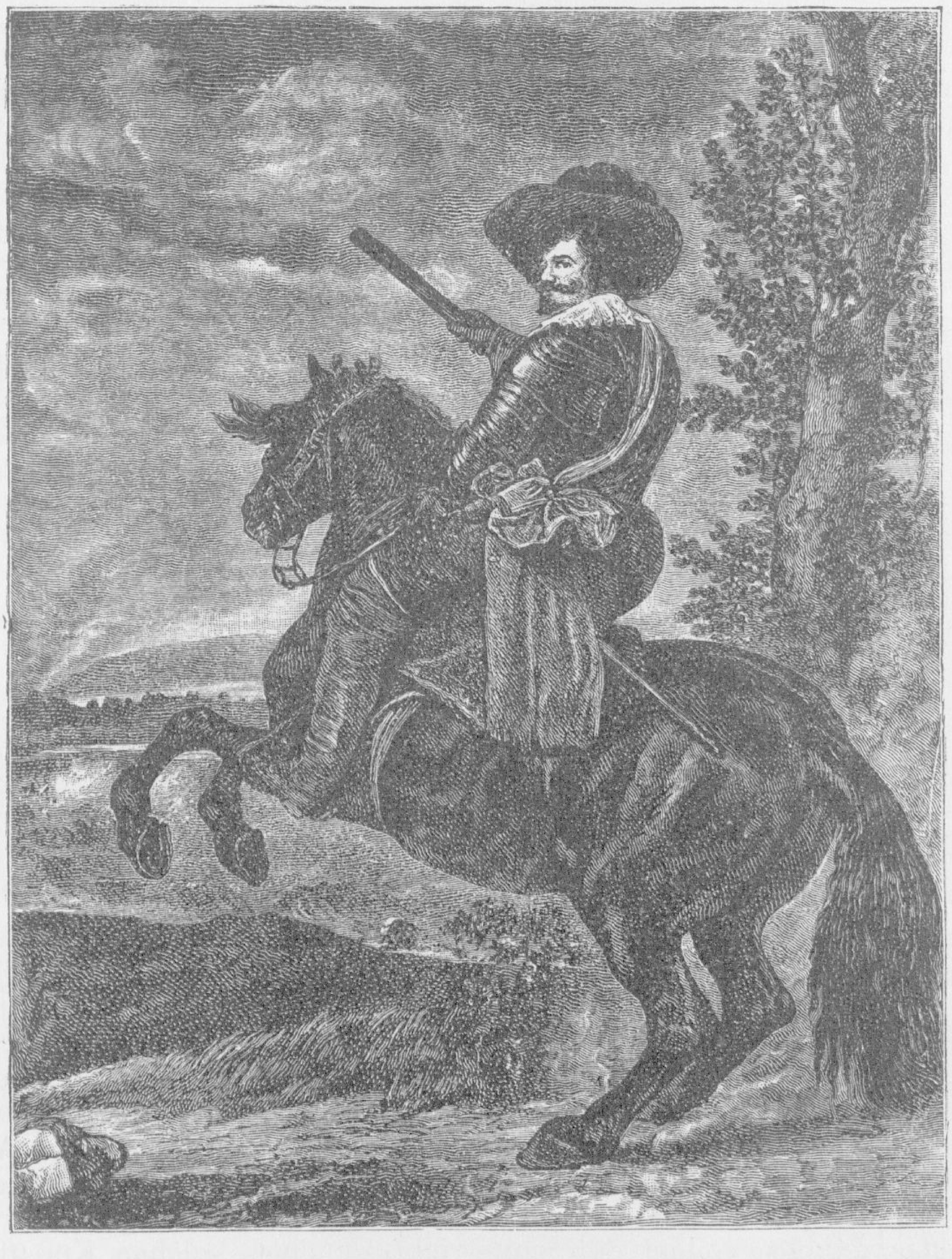


Fig. 669. Herzog Olivares, von Velasquez. Madrid.

ist der Moment, wo der holländische Commandant die Schlüssel dem Marchese Spinola überreicht, in wahrhaft historischem Sinn geschildert. Wie ausdrucksvoll ist jede Figur, wie fein ist der bürgerlich tüchtige Charakter der Holländer dem der Spanier mit ihrem vornehmeren Gepräge ohne alle Parteilichkeit gegenüber gestellt. Wie wuchtig wirkt die Masse der aus der spanischen Schaar aufragenden Lanzen, nach welchen dem Bilde der Name „las Lanzas“ gegeben wurde, um die Uebermacht deutlich hervortreten zu lassen. Wie fein aber ist namentlich die vornehmverbindliche, beschwichtigende Handbewegung des spanischen Feld-

herrn gezeichnet! Die malerische Wirkung ist von wunderbarer Feinheit, Klarheit und Frische, die den Künstler auf der vollen Höhe seiner Kunst zeigt.

Auch ins mythologische Gebiet ist Velasquez mehrmals hinübergeschweift, vor Allem in jenem gewaltigen Bilde seiner Frühzeit (um 1630) gemalt, welches als „Schmiede Vulkans" bezeichnet wird. Der Gott des Feuers ist mit mehreren Gesellen an seiner Esse beschäftigt, als die lichtumflossene Gestalt Appollos eintritt, ihm von der Untreue seiner Gattin zu berichten. Die beiden Götter wie die Gesellen Vulkans sind gewöhnliche Gestalten, aus dem unmittelbaren Leben ohne alle idealisirende Tendenz herausgegriffen: aber welche Wahrheit der Geberden, der Bewegungen, wie sie mitten in der Arbeit aufhören, erstaunt, erstarrt über die Kunde! Diese Energie der Schilderung und die wunderbare Lichtwirkung, die meisterliche Modellirung der grösstentheils nackten Gestalten verleiht dem Ganzen eine Gewalt des Eindrucks, der man sich nicht zu entziehen vermag.



Fig. 670. Aus den Teppichwirkerinnen, von Velasquez. Madrid.

Es ist eine der grossartigsten Schöpfungen des Meisters. Weit unbedeutender sind aus seiner spätern Zeit die Darstellungen des Mars und des Merkur, im Begriff den Argos zu tödten; die beiden Einzelgestalten des Menipp und Aesop sind wenigstens energisch behandelte naturalistische Akte. Alle diese Werke befinden sich in der Galerie zu Madrid.

Dass das religiöse Gebiet der Sinnesrichtung eines solchen Künstlers wenig zusagte, ist begreiflich. Doch hat er in dem gewaltigen Christus am Kreuz vom Jahre 1638 in der Galerie zu Madrid ein Werk geschaffen, das in seinem herben Naturalismus, der jeder mildernden, versöhnenden Tendenz aus dem Wege geht, von erschütternder Wirkung ist. Das sind die Töne, welche die religiöse Kunst jener Zeit anzuschlagen bestrebte, um den Sinn der Gläubigen in packender Weise zu erregen. Aus seiner früheren Zeit findet sich ebendort eine Anbetung der Könige, von 1619, also aus dem zwanzigsten Lebensjahre des Meisters, in welcher er den italienischen Naturalisten noch sehr nahe steht. Aehnliches gilt von der grossen Anbetung der Hirten in der Nationalgalerie zu London. Später, 1630 in Rom gemalt, datirt das Bild im Escorial, welches den Erzvater Jacob darstellt, wie seine Söhne ihm das blutige Gewand Joseph's bringen: bei aller

naturalistischen Kraft doch von weicher luftiger Klarheit der Behandlung. Das einzige etwas gleichgiltige und sogar ein wenig conventionelle Bild ist die Krönung der Maria im Museum zu Madrid, das der späteren Zeit angehört.



Fig. 671. Die Uebergabe von Breda, von Velasquez. Madrid.

Dagegen ist der Künstler wieder mit voller Kraft bei den landschaftlichen Darstellungen in derselben Galerie betheiligt. Dahin gehören aus seinem ersten römischen Aufenthalte die beiden Studien aus der Villa Medici, aus späterer Zeit die Bilder aus dem Park von Aranjuez; vor Allem aber sind hierhin auch solche Darstellungen zu rechnen, wie die Einsiedler Antonius und Paulus, welche nur als Staffage zu einer grossartig ernsten Gebirgslandschaft erscheinen; oder die

grosse Schilderung Philipps IV. mit seinem Gefolge auf der Eberjagd in kühn behandelter wilder Landschaft, in der Nationalgalerie zu London. So führt uns der Schluss der Betrachtung wieder zum Ausgangspunkte zurück.

Auch der andere grosse Hauptmeister der Schule von Sevilla, *Bartolomè Esteban Murillo* (1617—1682)[1]) steht frei über dem beschränkten Standpunkte der meisten spanischen Maler und überragt an Tiefe sowohl Velasquez wie jeden anderen seiner Landsleute[2]). Er ist vor Allem Kirchenmaler, wie denn in seinem



Fig 672. Heilige Familie, von Murillo. Louvre.

unglaublich reichen Schaffen — man zählt gegen vierhundert Bilder von ihm — sich der gewaltige Aufschwung spiegelt, den die Devotion der Zeit dem künstlerischen Schaffen brachte. Bestand doch allein der für das Kloster der Caridad von Murillo gemalte Cyklus aus 12 grossen Bildern, der schon früher für das Franziskanerkloster ausgeführte aus 11; weiter malte er vier gewaltige Bilder

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 97 (V.-A. Taf. 56) Fig. 5—9. — [2]) Murillo, su època, su vida sus cuadros, por *Don Francisco M. Tubino.* Sevilla 1864. — *Ch. B. Curtis,* Velasquez und Murillo. London 1883.

für die Kirche S. Maria la Blanca, mehr als zwanzig für das Kapuzinerkloster, andre für das Hospital der Priester (Venerables sacerdotes), für das Augustinerkloster u. s. w. Unter solchen Verhältnissen musste seine herrliche Kunst sich bald zu voller Macht entfalten. In seinen zahlreichen religiösen Bildern verklärt



Fig. 673. Aus Murillo's Moses, zu Sevilla.

sich die spezifisch nationale Auffassung zur reinen Höhe einer leidenschaftlichen, aus dem tiefsten Innern strömenden Gluth, die ebensowohl zarte Innigkeit wie stürmische Begeisterung auszudrücken vermag. Aber auch die Wirklichkeit weiss er sowohl im derben humoristischen Genrebild, wie im fein und lebenswahr hingestellten Portrait mit unvergleichlicher Frische und Kraft zu behandeln. Das Colorit und das weiche duftige Helldunkel, sowie die feinste Abtönung der Luft-

perspektive hebt er ebenfalls zu einer unübertroffenen Vollendung, in seinen früheren Werken noch nicht in voller Klarheit und Leichtigkeit, in den Arbeiten der mittleren und späteren Zeit aber zu jener wunderbaren Weichheit, die sich mit tiefer Sättigung der Töne verschmilzt. Auch für Murillo ist es charakteristisch, dass er von der energischen Auffassung des niederen Lebens ausgeht. Einige Bilder dieser Art, namentlich in der Pinakothek zu München, sowie eins zu Paris im Louvre, welche Bauern, zerlumpte Gassenbuben und dergl. beim Faullenzen, Naschen, Kartenspielen darstellen, sind von unvergleichlicher Energie der Naturbeobachtung und in kraftvoller Farbenbehandlung geschildert. In manchen religiösen Darstellungen wirkt diese Art der Auffassung nach, besonders in seinen



Fig. 674. Murillo's h. Johannes. Museum zu Madrid.

Madonnen, wie in der Galerie zu Dresden, den beiden der Galerie Pitti zu Florenz, dem Palazzo Corsini zu Rom, den Museen zu Sevilla und Madrid u. a., wo die ruhig mit dem Kinde dasitzende Mutter nur durch den Heiligenschein zur Gottesmutter wird, im Uebrigen nicht über die Sphäre einer schlichten, durchaus sinnlich bedingten Weiblichkeit hinauskommt. Von köstlicher Naivetät ist auch das Bild der hl. Familie im Louvre, welches zugleich durch die harmonische und wirkungsvolle Behandlung fesselt (Fig. 672). Ebendort in gleicher Natürlichkeit voll Anmuth das grosse Bild der Geburt Mariä, wo die bei Murillo stets mit entzückender Anmuth aufgefassten Engel sich in die Geschäfte der Wochenstube mit schalkhaftem Humor mischen. Höchst bedeutend sind auch mehrere Bilder in der Akademie zu Madrid: zwei Scenen aus der Gründung der Kirche S. Maria Maggiore, ursprünglich für die Kirche Maria la Blanca zu Sevilla gemalt; das Gebet S. Diegos, welcher die Suppe der Armen segnet, und S. Franciscus, dem ein geigender Engel erscheint, diese beiden ehemals im Kloster S. Francisco zu

Sevilla. Ueberall herrscht ein durch Adel der Empfindung und Grösse der Auffassung verklärter Naturalismus. Vortrefflich ferner der heil. Rodriguez in der Galerie zu Dresden. In andern Bildern kirchlicher Tendenz weiss Murillo, wo die Aufgabe es mit sich bringt, diesen kraftvollen Naturalismus trefflich mit dem Ausdruck religiöser Inbrunst und Andacht zu verbinden, so dass daraus Schöpfungen von hinreissender Gewalt hervorgehen. So in den acht Werken der Barmherzigkeit, welche er für die Kirche des Hospitals de la Caridad zu Sevilla gemalt hatte. Drei von ihnen sind noch an ihrer ursprünglichen Stelle vorhanden: Christus, der die Fünftausend in der Wüste speist; der hl. Johannes de Dios, der einen Kranken nach dem Spitale trägt; vor Allem aber das schöne Bild des Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt (Fig. 673). Dagegen findet sich das herrliche grosse Gemälde der hl. Elisabeth, welche Arme wäscht und pflegt, jetzt in der Akademie zu Madrid.

Erst wo er die Madonna selbst im Affekt schwärmerischer Verzückung geben kann, in jenen wunderbaren, von den Spaniern als „Concepciones“ bezeichneten Bildern, wo sie von Himmelslicht umfluthet, von weiten Gewändern umflossen, auf Wolken stehend emporgetragen wird, und ihr sehnsüchtiger Blick dem Körper voraus himmelan strebt, erreicht Murillo einen Ausdruck religiöser Schwärmerei, wie ihn glühender, hinreissender die Malerei nie geschaffen hat. Die Auffassung in diesen Bildern, von denen eins der berühmtesten die Sammlung des Louvre zu Paris besitzt, zeigt ihn am nächsten mit Correggio verwandt, aber die Schwärmerei des Spaniers, obwohl durch ähnliche Mittel ausgedrückt, ist ungleich edler, reiner, himmlischer. Noch ein zweites, ähnliches Bild aus S. Maria la Blanca stammend, sieht man in derselben Sammlung. Vor Allem aber sind die herrlichen Concepciones im Kapitelsaal der Kathedrale von Sevilla, drei höchst bedeutende im Museum daselbst, mehrere in der Galerie zu Madrid, eine prachtvolle in der Ermitage zu Petersburg zu nennen. Es ist erstaunlich, mit welch tiefer religiöser Glut und welch hoher Künstlerkraft der Meister dasselbe Thema immer neu zu variiren weiss. Die nämliche Stimmung einer hingebenden Inbrunst athmen seine zahlreichen Bilder, in denen er die Verzückungen und Visionen verschiedener Heiligen dargestellt hat; aber auch hier geht er über den beschränkten Ausdruck mönchisch fanatischer Erregung hinaus und gelangt zu einer edleren, durch Naivetät und Wahrheit bezaubernden Empfindung. So in dem liebenswürdigen Bilde des jugendlichen Johannes im Museum zu Madrid (Fig. 674), wo das Schwärmerische sich zur anmuthigen Idylle umgestaltet. Zu den wunderbarsten Schöpfungen dieser Art gehört im Museum zu Sevilla der hl. Franciscus, der, den einen Fuss auf die Weltkugel setzend, in zärtlicher Innigkeit den am Kreuz hängenden Christus umarmt, welcher plötzlich den rechten Arm vom Kreuze löst, um den Heiligen liebevoll zu umfangen: ein Bild von hoher visionärer Gewalt. Dahin gehört ebendort der heilige Augustinus, der dem Christkind ein flammendes Herz darbringt; ferner im Museum zu Madrid die Vision des hl. Bernhard, und viele andre. Eins der gepriesensten Werke ist die Vision des hl. Antonius von Padua in der Kathedrale zu Sevilla, die in ähnlicher, nur etwas vereinfachter Weise auch im Museum zu Berlin sich findet. Andere treffliche Werke dieser Art im Museum zu Madrid, welches allein 46 Bilder des Meisters besitzt. Doch lernt man ihn am besten in Sevilla kennen, wo unter den 24 Gemälden des Meisters im Museum seine vorzüglichsten Werke enthalten sind.

Auch die Schule von Madrid, durch den Hof mehr zur Portraitmalerei veranlasst, zeichnet sich durch eine Reihe tüchtiger Meister aus, die ebenfalls eine feine Durchbildung des Colorits erreichen, und von denen wir *Antonio Pereda* (1599—1669), besonders aber *Juan Cureño de Miranda* (1614—1685) hervorheben. Auf diese und andre Meister übte vorzüglich Velasquez einen entscheidenden Einfluss. Eine unselbständigere Aufnahme früherer Richtungen zeigt dagegen schon *Claudio Coello,* der bis zum Jahr 1693 lebte. — Endlich ist noch als Haupt der Schule von Valencia der in Italien besonders nach Werken des Fra Sebastiano

del Piombo gebildete *Francisco Ribalta*[1]) (1551—1628) zu nennen, der bisweilen eine grossartige Formbehandlung mit einem warmen, harmonischen Colorit verbindet. Im 18. Jahrhundert siecht auch in Spanien die Malerei hin, und fristet nur kümmerlich durch eine studierte Nachahmung früherer Meister ihr Dasein. Erst der originelle *Fr. Goya* (1746—1828) bringt ihr ein neues Leben.

C. Niederländische Historienmalerei[2]).

Reicher und vielseitiger als selbst in Italien und Spanien entfaltete sich die Malerei dieser Epoche in den Niederlanden. Nicht bloss bildete sich ein ähnlicher Gegensatz, wie zwischen den Eklektikern und Naturalisten in Italien, zwischen der Schule von Brabant und der von Holland heraus, sondern es war vorzüglich hier der Boden, auf welchem ganz neue, überaus fruchtbare Darstellungsgebiete für die Kunst erschlossen wurden. Allen diesen verschiedenen Richtungen liegt aber als gemeinsame Basis eine frische, ächt nationale Empfindungsweise zu Grunde, welche sowohl für die Auffassung wie für die Formbehandlung und die technische Durchbildung durchweg eine originelle Färbung mit sich bringt.

Die Schule von Brabant[3]) schliesst sich mehr der Ueberlieferung an, wie denn dieser Theil des Landes trotz der schweren Kämpfe des 16. Jahrhunderts sich von der spanischen Herrschaft so wenig, wie vom Katholicismus loszureissen vermochte. Es ist also die dritte grosse Schule dieser Epoche, welche ihre kirchlichen Inspirationen aus dem wiederbelebten Katholicismus schöpft, dabei aber mit derselben Unbefangenheit wie die Italiener und Spanier sich einer naturalistischen Darstellungsweise hingiebt. Der Hauptmeister der Schule und ihr Gründer ist *Peter Paul Rubens*[4]), der von 1577—1640 lebte, eine der glänzendsten, begabtesten und vielseitigsten Erscheinungen der Kunstgeschichte. Sein Vater Jan Rubens, ein angesehener Rechtsgelehrter und Schöffe in Antwerpen, hatte sich gleich vielen hervorragenden Männern dem Protestantismus zugewendet. Als nun die blutigen Verfolgungen gegen die Ketzer begannen und 1568 die Häupter der Grafen Egmont und Hoorn auf dem Schaffot gefallen waren, floh er mit vielen andren Glaubensgenossen nach Köln, wo er in die Dienste Wilhelms von Oranien trat. Durch ein strafbares Verhältniss mit dessen Gemahlin Anna von Sachsen beschwor er schwere Geschicke über sich und die Seinen herauf; nur auf inständiges Verwenden seiner edlen Gemahlin ward die Todesstrafe in Gefängnisshaft umgeändert und die kleine Stadt Siegen dem Ehepaar zum Aufenthalt angewiesen. Dort kam der grosse Rubens am Tage der Apostelfürsten, deren Namen er empfing, zur Welt. Später durfte die Familie nach Köln übersiedeln, wo der Vater in den Schooss der katholischen Kirche zurückkehrte und der junge Rubens seine Kinderjahre verlebte; nach des Vaters Tode ward der Mutter gestattet, mit den Kindern nach Antwerpen heimzugehen. Früh regte sich in dem heranwachsenden Knaben der Trieb zur Kunst; doch bei seinem Lehrer Octavius van Veen konnte er nur jene manieristische Nachahmung der Italiener aufnehmen, die fast ein halbes Jahrhundert lang das eigene nationale Kunstleben der Niederlande verdrängt hatte. Aber mit dreiundzwanzig Jahren ging der junge Rubens selbst nach Italien, wo er in einem siebenjährigen Aufenthalte sich durch das Studium Tizian's und Veronese's eine dem Drange seiner Zeit entsprechende Grundlage für seine Darstellung erwarb. Aus seinen früheren Bildern, besonders den in Italien befindlichen, tönt ein deutlicher Nachklang der grossen Venezianer uns entgegen. Bald aber hatte seine eigene

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 97 (V.-A. Taf. 56) Fig. 11. — [2]) *A. Michiels,* Histoire de la peinture Flamande. Paris 1865 ff. — [3]) *M. Rooses*, Geschichte der Malerschule Antwerpens, übersetzt von Dr. *Fr. Reber*, München 1881. — Denkm. der Kunst Taf. 95 (V.-A. Taf. 54) Fig. 1. — [4]) Ebenda Fig. 2—5.

mächtige Künstlernatur sich selbständig losgerungen und schuf nun einen Styl, in welchem sie sich frei und lebensgewaltig aussprechen konnte. Durch den Tod seiner geliebten Mutter heimgerufen, kehrte er 1608 nach Hause zurück und ward durch die Gunst des Erzherzog Albrecht und seiner Gemahlin Isabella für

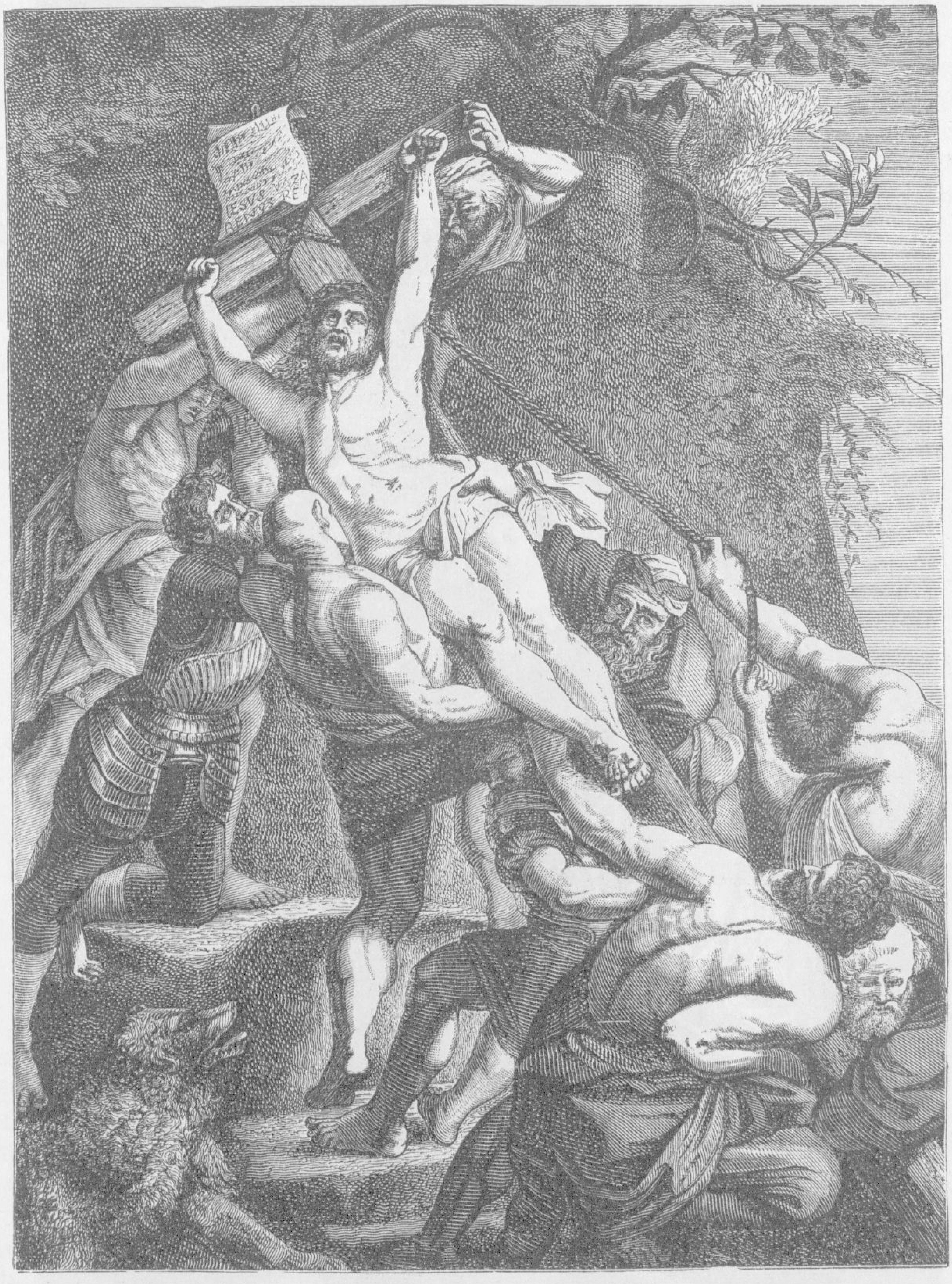


Fig. 675. Kreuzaufrichtung. Von Rubens. Antwerpen.

die Heimath gewonnen und zum Hofmaler bestellt. Seinen Wohnsitz schlug er indess fortan in Antwerpen auf, um sich seine Freiheit zu wahren; und hier schuf er, an der Spitze einer zahlreichen Schule, alle die gewaltigen Werke, welche von seiner unerschöpflichen Phantasie Zeugniss ablegen. Bald verbreitete sich der Ruf seiner Meisterschaft durch die Welt; die Höfe von Spanien, Frankreich und England überhäuften ihn mit Aufträgen und Ehren. Als hochgebildeter Mann, edler Patriot und vollendeter Kavalier unterzog er sich wiederholten diplo-

matischen Sendungen zu Philipp IV. und Karl I., die den ausgezeichneten Künstler und Menschen zu schätzen wussten. In zweimaliger Ehe mit Isabella Brandt und der schönen Helene Fourment ward ihm ein beglücktes Familienleben zu



Fig. 676. Die Madonna des h. Ildefonso. Von Rubens Wien.

Theil und als er dreiundsechzigjährig starb, schloss sich ein Dasein, das an reichem Segen in Arbeit, Glanz und Ruhm in der Kunstgeschichte kaum seines Gleichen hat.

Leidenschaftliche Bewegung, kühne Thatenlust, tiefe, mächtige Empfindung sind die Elemente seiner Kunst. Ihnen zu Liebe ruft er ein Geschlecht von Gestalten ins Dasein, die in oft überschwellender körperlicher Kraft sich jedem

Impulse gewachsen zeigen. Wenn die Existenz der von den venezianischen Meistern geschaffenen Gestalten auf der höchsten, edelsten Genussfähigkeit beruht, so macht in den Rubens'schen Charakteren sich das Bedürfniss der That, des lebensfrischen Handelns als Kern ihres Daseins geltend. Seine Menschen athmen aus einer freien, durch keine Fesseln gehemmten heroischen Kraft und Machtfülle; sie entbehren freilich des reineren Formenadels der italienischen Eklektiker, aber sie ersetzen ihn durch die unerschöpfliche Lebendigkeit. Seine Compositionen sind nicht nach strengen Linienmotiven abgewogen, aber es waltet in ihnen ein Zusammenklang mächtiger leidenschaftlich erregter Charaktere, wie kein andrer Künstler sie gegeben hat. Vergleicht man in dieser Hinsicht den Meister mit Michelangelo, so sieht man bald, dass in Rubens Gestalten eine derbere, dem unmittelbaren Leben entnommene Stofflichkeit vorherrscht, und dass ihre Affekte weniger aus der Tiefe des Gedankens, als aus der Energie des sinnlichen Naturells fliessen. Dem entspricht auch der hinreissende Zauber seines leuchtenden, frischen, mit breiten, kühnen Meisterstrichen behandelten Co-



Fig. 677. Satyrn und Nymphen, von Rubens.

lorits, das sich mit einer vielleicht beispiellosen Leichtigkeit des Schaffens und staunenswerther Produktionskraft verbindet. Für das Studium seiner technischen Meisterschaft sind von besonderem Werth die zahlreich vorhandenen Original-Farbenskizzen vieler seiner Werke. Ganze Reihenfolgen solcher genial hingeworfenen Skizzen besitzen die Pinakothek zu München und die Ermitage zu Petersburg.

Eine Menge von meist grossen, figurenreichen Bildern, darunter Arbeiten von kolossalen Dimensionen, begegnen uns in den Kirchen und Galerien seines Vaterlandes und in fast allen Museen Europa's. Am gediegensten sind darunter die bald nach seiner Rückkehr aus Italien entstandenen Werke. Später bei massenhaft ihn bedrängenden Bestellungen wurde die Behandlung flüchtiger, auch die Hilfe seiner zahlreichen Schüler nothwendig; aber auch jetzt und selbst in den Bildern, wo eine etwas übertriebene sinnliche Fülle, Schwere, Derbheit, eine etwas ins Niedrige gehende Charakteristik sich ankündigt, bricht durch diese Mängel in unverwüstlicher Herrlichkeit das eminente Lebensgefühl des Meisters versöhnend hervor.

Aus der unabsehbaren Reihe seiner Werke heben wir nur einige der wichtigsten hervor. Seine Altarbilder behandeln die mannichfachsten Gegenstände der heiligen Geschichte, meist in einem Moment leidenschaftlich dramatischer

Bewegung. So die berühmten beiden Bilder in der Kathedrale zu Antwerpen, die Aufrichtung des Kreuzes (Fig. 675) und die Kreuzabnahme und mehrere treffliche Werke in der Akademie daselbst; namentlich der Flügelaltar des ungläubigen Thomas, eins seiner edelsten Werke aus früherer Zeit; die h. Therese, ein ebenfalls durch Feinheit und Adel der Empfindung ausgezeichnetes Bild; das höchst energische und mächtige Bild des Gekreuzigten zwischen den beiden Schächern; die überaus pathetische Beweinung des todten Christus; eine liebenswürdig aufgefasste heilige Familie; eine schon heftig übertriebene Communion des h. Franz von Assisi, gegen welche doch das berühmte Bild Domenichino's würdevoll und klassisch erscheint; endlich die glänzende Scene einer grossen Anbetung der Könige, ein Bild voll Bravour, Kühnheit und mächtig vordringender Bewegung. Im Museum zu Brüssel eine Darstellung desselben Gegenstandes von grösserer Innerlichkeit und edlerem Ausdruck. Ferner im Museum zu Madrid eine der gewaltigsten Schöpfungen des Meisters, das Wunder der ehernen Schlange, sowie eine prachtvolle Anbetung der Könige. Im Belvedere zu Wien eine Himmelfahrt Mariä, herrlich bewegt, festlich rauschend mit köstlichen Engelschaaren. Ebendort der h. Ambrosius, der dem Kaiser Theodosius den Eintritt in die Kirche verbietet, ein Altarbild von grossartiger Composition und gediegener Ausführung in kühlem Farbenton. Ferner in derselben Sammlung eine der vollendetsten Schöpfungen des Meisters, ein Altarbild mit Flügeln, in der Mitte die thronende Madonna, die dem h. Ildefonso ein Messgewand überreicht (Fig. 676), auf den Flügeln der Stifter Erzherzog Albrecht mit seiner Gemahlin von ihren Schutzpatronen empfohlen. Weiter ebendaselbst die gewaltigen beiden Altarbilder mit den lebensvollen Schilderungen von Wunderthaten des Franciscus Xaverius und des Ignatius von Loyola. In der Pinakothek zu München das kolossale jüngste Gericht, allerdings ein Meisterstück in Anordnung und Vertheilung der Massen in schlagender Kraft der Lichtwirkung, aber doch unerfreulich durch die Menge gar zu üppiger Frauenleiber. Ebendort die grandios dramatische Composition des Kampfes zwischen S. Michael und dem Drachen. In der Peterskirche zu Köln die widerwärtige, aber meisterhaft gemalte Marter des h. Petrus, und manches andere an anderen Orten.

Sodann zahlreiche mythologische Darstellungen voll heroischer Kühnheit und sinnlicher Gewalt, wie die Amazonenschlacht in der Pinakothek zu München, der prächtige Liebesgarten in der Galerie zu Madrid (eine Kopie in der Galerie zu Dresden), das hochpoetische farbenblühende Fest der Venus auf Cythere in der Galerie des Belvedere zu Wien; sodann eine ganze Reihe derartiger Bilder in der Ermitage zu Petersburg, unter welchen die Befreiung der Andromeda, der Flussgott Tigris und die Abundantia, besonders aber als hochgewaltiger Ausdruck bacchantisch erregter Lust ein trunkener Silen mit Satyrn hervorragen. Einen verwandten Gegenstand schildert ein sinnlich derbes Bild der Pinakothek in München (Fig. 677), woselbst auch der Raub der Töchter des Leucippus, voll dramatischer Bewegung. Vortrefflich ferner ehemals zu Blenheim, jetzt im Museum zu Berlin die Andromeda und das prachtvolle Bacchanal, sowie der Raub der Proserpina; der letztere noch einmal im Museum zu Madrid.

Gross ist Rubens auch in profangeschichtlichen Darstellungen, namentlich wo es auf dramatische Schilderung ankommt; als Hauptwerke dieser Gattung sind die sechs grossen Bilder aus der Geschichte des Decius in der Galerie Liechtenstein zu Wien anzusehen. Hier ist die römische Geschichte etwa in der genialen und kühnen Weise behandelt, wie Shakespeare in seinen Römerdramen sie auffasst. Selbst die vom Zeitgeschmack ihm abgerungenen allegorischen Darstellungen weiss er mit einem grossartigen Hauche unmittelbarer Wirklichkeit zu erfüllen, wie z. B. die einundzwanzig Gemälde im Louvre, welche die Geschichte der Maria von Medici behandeln. Sodann giebt es von dem unerschöpflichen Meister einzelne geniale Genrebilder, wie der Bauerntanz im Louvre und ein anderer im Museum zu Madrid, beide von meisterlich kühner und freier Auffassung; wild bewegte Thierstücke, wie die Löwenjagden

in den Galerien zu München und zu Dresden, die meisterhafte Wolfsjagd bei Lord Ashburton in London, die vorzügliche Jagd des kalydonischen Ebers im Belvedere zu Wien oder die prachtvollen neun Löwen in dem Bilde des Daniel beim Herzog von Hamilton; grossartige Landschaften, wie das phantastisch reiche Bild mit Philemon und Baucis im Belvedere zu Wien, die Landschaft mit Odysseus und Nausikaa in der Galerie Pitti zu Florenz; die mehr im niederländischen Charakter gehaltenen Landschaften im Buckingham-Palast, in der



Fig. 678. Rubens und seine zweite Frau. London.

Sammlung des Marquis von Hertfort, in Windsorcastle und in der Nationalgalerie zu London, und lebendig aufgefasste Portraits, z. B. vorzügliche im Louvre zu Paris, im Pal. Pitti zu Florenz, im Belvedere und der Gal. Liechtenstein zu Wien, der Ermitage zu Petersburg, der Pinakothek zu München, der Gal. zu Dresden, der berühmte „Chapeau de paille", ehemals bei Sir R. Peel, jetzt in der Nat.-Gal. zu London, ferner das treffliche Familienbild des Meisters, ebendort, ehemals in Blenheim (Fig. 678) u. s. w.; endlich lebensfrische und naive Darstellungen des Kinderlebens (Fig. 679). Ausserdem war Rubens

selbst als Architekt thätig und neben all dieser künstlerischen Produktion ein Mann des grossen vornehmen Lebens, gewandt im Umgang mit Fürsten und Diplomaten, ja sogar selbst mehrfach mit politischen Missionen an auswärtige Höfe betraut. So vereinigt sich in ihm mehr als in irgend einem anderen gleichzeitigen Meister alle Fülle und Pracht des Lebens jener glänzenden Epoche. Endlich darf auch die Reihe glänzender Kupferstecher nicht unerwähnt bleiben, durch welche er in der Nachbildung seiner Werke auch dieser Kunst einen mächtigen Aufschwung gab: *Vorsterman, Soutman* mit seinen Schülern *Suyderhoef* und *Cornelius Vischer*, ferner *Schelte à Bolswert* und *Hondius.*

Unter seinen Schülern nimmt *Anton van Dyck* (1599—1641) die erste Stelle ein[1]). Zuerst bildete er sich nach der energischen Weise seines Meisters, die er



Fig. 679. Kinderscene, von Rubens. Museum in Berlin.

bisweilen sogar ins Gewaltsame übertreibt, wie eine Dornenkrönung Christi im Museum zu Berlin beweist. Dann aber besonders auf Reisen in Italien, durch unmittelbare Studien nach den Venezianern, geht sein Styl in eine maassvollere, edlere Schönheit über, von welcher wiederum ein Bild derselben Sammlung, die Trauer um den Leichnam Christi, ein sprechendes Zeugniss giebt. Auch ein andres ebendort befindliches Bild, welches die drei bussfertigen Sünder, Magdalena, den verlornen Sohn und den König David, vor der Madonna darstellt, gehört dieser Epoche an (Fig. 680). Eine feinere, nervösere Sensibilität lässt den Meister in seinen religiösen Bildern solche Darstellungen des tiefsten Seelenschmerzes mit Vorliebe behandeln, und an die Stelle des leidenschaftlichen Thatendranges der Rubens'schen Gestalten tritt bei den seinigen der elegische, selbst tief ins Thränen-

1) Denkm. der Kunst Taf. 95 (V.-A. Taf. 54) Fig. 1 u. 6—8.

reiche und Sentimentale gehende Ausdruck der Trauer. So hat er überaus oft den todten Christus am Kreuz oder nach der Abnahme vom Kreuze, umringt von seinen wehklagenden Angehörigen dargestellt. Einige seiner schönsten Madonnen und h. Familien gehören der früheren Zeit des Meisters an, wo die Einflüsse Tizians in der edlen Formgebung und dem tiefleuchtenden Colorit sich offenbaren; so in einem herrlichen Bilde der Pinakothek zu München, dem nicht minder bedeutenden im Louvre zu Paris (Fig. 681), zweien im Buckingham-Palast zu London u. a.

Die grösste Bedeutung erlangte van Dyck als Portraitmaler, so dass er als einer der vollendetsten Meister dieser Kunst dasteht. Zuerst in Italien, dann am Hofe Karl's I. von England, hatte er häufige Gelegenheit, die Fürsten, Prälaten



Fig. 680. Die drei bussfertigen Sünder, von Van Dyck.

und die glänzende Aristokratie seiner Zeit zu verewigen. Alle diese Bilder zeichnen sich durch eine wahrhaft vornehme Auffassung, durch wunderbare Feinheit psychologischer Schilderung, sowie durch den Zauber einer unvergleichlich klaren, weichen und edel durchgebildeten Färbung aus. Dennoch lassen sich unter den zahlreichen Werken dieser Gattung gewisse Unterschiede in Auffassung und Behandlung nicht verkennen. Die Arbeiten der ersten Epoche haben etwas von der schlichten Gediegenheit und bürgerlichen Gesundheit, welche an Rubens' Werken hervortreten. In der italienischen Epoche nähert sich van Dyck in einer gewissen Feierlichkeit der Schilderung und in der intensiven Kraft der Färbung den Bildnissen eines Tizian. Erst in der englischen Epoche bildet sich sein Styl ganz selbständig durch und erreicht jene Feinheit der Lebensbeobachtung, durch welche er recht eigentlich der Maler der vornehmen Welt wurde, der allerdings zuletzt bisweilen in Flüchtigkeit und gar zu weich getönte Farbenbehandlung sich verlor. Zu den berühmtesten aus der grossen Reihe seiner Portraits gehören

die imposanten Reiterbildnisse Kaiser Karl's V. in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, des Thomas Carignan in der Galerie zu Turin, des Generals Moncada im Louvre zu Paris, des Marchese Brignole im Palaste dieser Familie zu Genua, sowie eines Colonna im gleichnamigen Palaste zu Rom, endlich König Karl's I. von England, aus der Galerie von Blenheim, jetzt in der Nationalgalerie zu London. Ausserdem herrliche Werke in der Pinakothek zu München und im Bel-



Fig. 681. Madonna, von Van Dyck. Louvre.

vedere zu Wien. Ferner das meisterhafte Portrait König Karls I. von England (Fig. 682) im Louvre (und an andern Orten), die Kinder Karl's I. in den Galerien zu Windsor, Turin und Dresden, der Prinz Thomas von Carignan und die Infantin Eugenia von Spanien im Museum zu Berlin, der Cardinal Bentivoglio im Pal. Pitti zu Florenz und unzählige andere vorzügliche Werke.

Die übrigen zahlreichen Schüler des Rubens hielten sich an die derberen, energischeren Seiten seiner Darstellung, die sie oft mit Glück, aber auch nicht ohne Schwere und Rohheit aufnahmen. Der talentvollste unter ihnen ist *Jacob Jordaens* (1593—1678), von dem es namentlich tüchtige, lebenskräftige Genrescenen giebt.

Eine wesentlich verschiedene Richtung nahm die Schule von Holland[1]). Hier hatte sich ein neues frisches Staatsleben auf durchaus bürgerlicher Grundlage entwickelt und in politischer wie religiöser Freiheit die Gewähr einer tüchtigen, kräftigen Existenz gefunden. Da nun die kirchliche Tradition von dem



Fig. 682. Karl I., von Van Dyck. Louvre.

strengen Protestantismus des Landes zurückgewiesen wurde, so sah die Kunst zunächst sich auf treue Abspiegelung der Wirklichkeit angewiesen, die sie vorzüglich im Portrait zu hoher selbständiger Bedeutung brachte. Es ist nicht der

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 95 A u. 96 (V.-A. Taf. 54 A u. 55). — Vgl. *W. Burger*, Musées de la Hollande. Paris 1858. 2 Vols. — *A. van der Willigen*, les artistes de Harlem. La Haye 1870. — *W. Bode*, Studien zur Geschichte der holländ. Malerei. Braunschweig 1883. — Geistvolle Betrachtungen sodann in *C. Schnaase's* Niederl. Briefen.

poetische Hauch aristokratischer Feinheit, wie bei van Dyck, nicht die erregbare Lebenskraft und Gewalt Rubens', wohl aber ein schlichter bürgerlicher Geist der Ordnung und Klarheit, eine Empfindung städtischer Wohlhäbigkeit und offenen Selbstbewusstseins, was aus den trefflichen Bildnissen dieser holländischen Meister uns anspricht. Den vollen Ausdruck gewinnt diese Richtung in jenen Collectivdarstellungen städtischer Genossenschaften, welche in den Gesammtportraits der Schützengilden oder der Vorsteher öffentlicher Anstalten, namentlich der Wohlthätigkeitsinstitute, den sogenannten Schützen- und Regentenstücken sich darbieten. Im Mittelalter, wo die kirchlichen Interessen alles beherrschten, fanden solche Bildnissreihen nur auf Votivgemälden Platz, wo eine Corporation oder eine



Fig. 683. Porträt, von Fr. Hals. London. Privatbesitz.

Familie sich am liebsten im Schutze der Madonna darstellen liess. Das vollkommenste Beispiel dieser Art gewährt Holbein's Madonna mit dem Bürgermeister Meyer. Die Renaissance hatte das Individuum aus den Fesseln kirchlicher Tradition erlöst, aber erst im protestantischen Holland sollte diese Befreiung zur vollendeten Thatsache werden, und den Ausdruck dieses Verhältnisses finden wir in den Schützen- und Regentenbildern[1]). Hier sehen wir das wettererprobte Geschlecht, welches die Kämpfe gegen die spanische Gewaltherrschaft siegreich durchgeführt, beim fröhlichen Schützenmahle oder beim festlichen Auszug im Schmuck der Waffen, ein andres Mal wieder in ernster Berathung versammelt. Man kann die Geschichte der holländischen Malerei an einer grossen Reihe dieser Bilder verfolgen. Die frühesten, im Rathhaus von Amsterdam, gehen bis in das dritte Decennium des 16. Jahrhunderts zurück; diese erregen durch die

1) Vgl. meinen Aufs. im Repert. für Kunstw. 1 Bd. 1. Heft. 1875 und in den Bunten Blättern aus Schwaben.

monotone Anordnung und den Mangel eines feineren malerischen Reizes nur ein historisches Interesse. Aber bald entwickelt sich gerade an diesen Bildern jene höhere Auffassung, welche zu voller Belebung in freier Gruppenbildung und zu unvergleichlicher Energie malerischer Behandlung führte. Auf diesem Höhenpunkte gewähren die Schützenbilder einen Ersatz für die den Holländern fehlende geschichtliche Malerei, indem sie sich zu ächt historischer Bedeutsamkeit erheben.

Zu den tüchtigsten Meistern gehört *Michael van Mierevelt* (1567—1641), von



Fig. 684. Singende Knaben, von Fr. Hals. Cassel.

welchem das Rathhaus zu Delft zwei grossartige Schützenbilder besitzt. Lebensvolle Portraits von ihm sieht man in den Galerieen zu Dresden, im Haag, zu Amsterdam (hier besonders Prinz Wilhelm I. von Oranien, Moritz von Nassau, Friedrich Heinrich und Philipp Wilhelm von Oranien sowie Johann van Oldenbarneveldt) u. s. w. Gleichzeitig war im Haag als sehr bedeutender Künstler *Jan van Ravesteyn* (c. 1575—1657) thätig, den man dort in der städtischen Sammlung mit vier grossen meisterlich frei und breit behandelten Bildern kennen lernt. Auch *Thomas de Keyzer*[1]) (c. 1596—1667) gehört mit seinem grossen Bilde im

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 95 A (V.-A. Taf. 54 A) Fig. 1.

Rathhaus zu Amsterdam und einem kleineren im Museum des Haag in diese Reihe. Ihren Gipfelpunkt aber sollte diese Richtung in dem grossen Meister von Haarlem erreichen, der durch unvergleichliche Energie der Auffassung und breiteste Kühnheit der Pinselführung alle andren überragt und unwiderstehlich die gesammte holländische Malerei in neue Bahnen hineinzog. *Franz Hals* (ca. 1584—1666)[1]) lernt man nirgends so wie im Rathhause zu Haarlem kennen, wo acht grosse Schützen- und Regentenstücke von 1616—1664 die Entwicklung eines halben Jahrhunderts umspannen[2]). In den früheren Werken, dem Schützenmahl von 1616 und den beiden ähnlichen Bildern von 1627 schwelgt der Meister in farbenreicher Schilderung einer genussfrohen Wirklichkeit, die in einer reichen coloristischen Scala ihren Ausdruck findet. Mit dem grossen Bilde von 1633 sodann, welches eine Schützengesellschaft im Freien zur Berathung versammelt zeigt, schliesst er diese Richtung seiner früheren Zeit ab, indem er die immer noch reiche Palette etwas dämpft und eine kühlere Gesammthaltung anstrebt. Ein Schützenausmarsch vom Jahr 1639, und ebenso ein Bild von 1637 im Rathhaus zu Amsterdam, ist von tiefem ernstem Ton, der auch in dem frühesten der Regentenstücke vom Jahr 1641 wiederkehrt. In diesen Werken geht der Meister zusehends auf immer grössere Vereinfachung der malerischen Behandlung, auf immer kühnere, breitere Pinselführung aus, die dann in den beiden späten Regentenstücken von 1664 ihre letzten Consequenzen zieht und mit rücksichtsloser Beseitigung aller Details nur das Wesentliche, dieses aber auch mit einer nie vorher erhörten zwingenden Macht zur Erscheinung bringt. Ausserdem finden sich zahlreiche kleinere Werke des Meisters (Fig. 683), sowohl Einzelportraits als genrehaft dargestellte Figuren in verschiedenen Sammlungen. So mehrere Bildnisse, darunter ein anmuthiges junges Mädchen von zartestem Reiz, jetzt bei Baron Rothschild in Frankfurt, ehemals im Beresteynhofe zu Haarlem, namentlich aber die Portraits des Nicolaus van Beresteyn und seiner Gemahlin vom Jahr 1629, sowie das etwas spätere grosse Familienbild, jetzt im Louvre zu Paris, ein prächtiges Männerportrait in ganzer Figur in der Galerie zu Brüssel, ein vielleicht noch bedeutenderes im Palais Liechtenstein zu Wien, das Selbstbildniss des Künstlers mit seiner Frau im Museum zu Amsterdam, welches auch einen köstlichen Lautenspieler besitzt. Andres in den Galerien zu Berlin (hier namentlich unter mehreren Portraits das groteske Bild der Hille Bobbe, eine geniale Apotheose gemeinster Hässlichkeit, und das lustige Kleeblatt, dort wohl mit Unrecht dem Dirck Hals beigelegt), Braunschweig, Cassel mit sieben trefflichen Bildern, darunter die lebensfrischen musizirenden Knaben (Fig. 684), Gotha, wo mehrere schöne Portraits, Frankfurt a. M. im Städelschen Institut, Petersburg u. s. w.

Endlich gehört in diese Reihe der mit Recht hochberühmte *Bartholomäus van der Helst* (ca. 1611—1670)[3]). Sein grosses Schützenbild vom Jahre 1639 im Rathhaus zu Amsterdam verräth in der Kraft, Lebendigkeit und Frische der Behandlung vielleicht die Einwirkung von Hals; sein Hauptwerk vom Jahr 1648, das berühmte Festmahl der Bürgergarde zur Feier des westfälischen Friedens, im Museum zu Amsterdam ist von unerschöpflichem Reichthum charaktervoller Einzelschilderung in einem kühlen, fast nüchtern klaren Tageslicht. Eine tiefere malerische Stimmung, durch den Einfluss Rembrandts hervorgerufen, zeigt das kleine fast miniaturhaft ausgeführte Bild von 1658, welches die Preisrichter der Schützengilde in der Berathung darstellt, im Louvre zu Paris, und derselbe Gegenstand in grossem Maassstabe in dem Bilde des Museums zu Amsterdam vom Jahr 1657. Noch zwei andre tüchtige Werke aus dem Jahre 1655 im Rathhaus daselbst; sodann Einzelbildnisse in der Ermitage zu Petersburg, in der Pinakothek zu München, der Galerie zu Dresden, Karlsruhe u. a.

[1]) Franz Hals-Galerie, Radir. von Unger, mit Text von *C. Vosmaer*. Dazu die Monogr. von *W. Bode*. Leipzig 1871. — [2]) Denkm. der Kunst Taf. 95 A (V.-A. Taf. 54 A) Fig. 4. — [3]) Denkm. der Kunst Taf. 95 A (V.-A. Taf. 54 A) Fig. 6.

Denselben Ausgangspunkt nimmt nun auch der Hauptmeister der holländischen Schule, *Rembrandt van Rijn* (ca. 1606—1669)[1]. Als Sohn eines vermöglichen Mühlenbesitzers zu Leiden geboren, ward er zu einer gelehrten Laufbahn bestimmt, liess sich aber früh durch einen unwiderstehlichen Drang zur Kunst geleiten. Zuerst in seiner Vaterstadt unterwiesen, begab er sich bald nach Amsterdam zu *Pieter Lastman* (1583—1633), der als Schüler des trefflichen Elsheimer (vgl. S. 413) seine Neigung zu künstlichen Lichteffekten gewonnen hatte (so z. B. in seiner Flucht nach Aegypten vom Jahr 1608, Museum zu Rotterdam), welche nun in Rembrandt zur höchsten Ausbildung eines zauberhaften Helldunkels führen sollte. Um 1624 kehrte er nach seiner Vaterstadt zurück, wo Gerhard Dou sein Schüler ward; seit 1631 aber finden wir ihn in Amsterdam ansässig, wo er den Rest seines Lebens in unermüdlicher Thätigkeit als Haupt einer bedeutenden Schule zubrachte und der holländischen Malerei neue Ziele, einen unendlich erweiterten Horizont und eine nie übertroffene coloristische Vollendung gab. Goldene Klarheit webt in seinen früheren Werken und spiegelt uns das glückliche Familienleben, das ihm an der Seite seiner anmuthigen Gattin Saskia von Ulenburg blühte. Wiederholt hat er dies reizende Frauenbild durch seinen Pinsel verewigt. Aber mit dem frühen Tode der geliebten Frau (1642) beginnt das Leben des grossen Meisters sich zu verdüstern; er gerieth trotz seines rastlosen Fleisses in stets wachsende Bedrängnisse, die 1656 zum Bankerott und zur Versteigerung seiner reichen Schätze von Kunstwerken und Antiquitäten führten. Obwohl er sich später nochmals vermählte, bleibt sein Leben doch von Trübsal und Armuth umflort; um so höher steht die Energie und Spannkraft, mit welcher Rembrandt unablässig seinem künstlerischen Genius gefolgt ist und gerade in den schwersten Zeiten ihn zu den grossartigsten Schöpfungen befreit hat.

Aus der früheren Zeit des Meisters giebt es mehrere Portraits, in welchen er sich einer einfachen, absichtslosen Darstellung der Natur mit überlegenem Talent widmet. So vom Jahr 1632, im Haager Museum, das berühmte Bild des Anatomen Tulp, der vor seinen Zuhörern einen Leichnam secirt; so mehrere Portraits in der Galerie zu Cassel, namentlich des angeblichen Schreibmeisters Copenol, das köstliche Bildniss der Saskia, der ersten Gemahlin des Künstlers (1633), die nochmals von 1632 in der Brera zu Mailand, aus demselben Jahre in der Galerie zu Stockholm und von 1634 in der Galerie zu Madrid vorkommt, und des Bürgermeisters Six (?) vom Jahr 1639. Später genügte ihm die ruhige, objektive Darstellungsweise nicht mehr; eine tief innerlich verhaltene, leidenschaftliche Gluth riss ihn zu einer neuen Auffassung hin, in welcher die Gestalten selbst ihm nur dazu dienten, Probleme der kühnsten Art zu lösen. Eine wunderbare Ausbildung des Helldunkels, ein keckes, verwegenes Spiel mit phantastischen, selbst grellen Lichteffekten beherrscht seine späteren Werke. Diese Richtung ist gleichsam der Ausdruck einer heftigen Protestation gegen Alles, was edle Form, fest ausgeprägter Styl und heiteres Leben im Licht des sonnigen Tages heisst. Sehr früh, aber noch vereinzelt, tritt dies Streben beim Paulus im Gefängniss, in der Galerie zu Stuttgart (1627) hervor. Ein Meisterstück dieser Art ist die berühmte „Nachtwache" im Museum zu Amsterdam (1642), welche den Auszug der Schützengilde in einer fast nächtlichen Beleuchtung darstellt, die dem Bilde seinen unrichtigen Namen verschafft hat. Wo er die heilige Geschichte malt, greift er mit Vorliebe zu den Gestalten gemeiner Wirklichkeit, und vollends in seinen höchst seltenen mythologischen Bildern führt er dies bis zu genial übermüthiger Ironie durch, wie in dem Raube des Ganymed in der Galerie zu Dresden. Aber trotz dieses Mangels einer edleren Form,

[1]) Rembrandt Harmens van Rijn, sa vie et ses œuvres, par *C. Vosmaer*. La Haye 1868. Vgl. die trefflichen Radirungen nach den Rembrandts der Ermitage zu Petersburg, von *N. Massaloff*. Leipzig. Fol. — Sodann das grosse Prachtwerk in Lichtdrucken mit Text von *A. v. Wurzbach*. Stuttgart 1886. Fol. u. 4⁰. — Denkm. der Kunst Taf. 96 (V.-A. Taf. 55).

eines höheren Ausdrucks reissen seine Gemälde durch einen dämonischen Zauber, durch die zwingende Macht eines in seinem Innersten erregten Gemüthes, durch eine geheimnissvolle poetische Gewalt den Beschauer mit sich fort. Vor Allem aber darf man nicht vergessen, dass Rembrandt in dieser Auffassung sich recht eigentlich auf dem Boden des germanischen Geistes bewegt, wie ja schon Dürer Aehnliches angestrebt hatte. Hier ist kein Zug von dem idealen Formsinn der Italiener, aber eine Kunst voll innerer Wahrheit, ehrlicher Kraft und Tüchtigkeit, die durch Schärfe der Charakteristik, individuelles Leben, Wärme der Empfindung und malerischen Reiz für den Mangel schöner Formen entschädigt.



Fig. 685. Die Auferweckung des Lazarus, von Rembrandt.

Mit Vorliebe behandelt Rembrandt alttestamentliche Gegenstände, die überhaupt dem Puritanismus jener Zeit besonders zusagten, und in denen er durch orientalische Trachten und energische Charakteristik dem phantastischen Hange, der in seiner Kunst ein wesentliches Grundelement bildet, genügen konnte. So ist die Darstellung der Familie des Tobias mit dem Engel, im Louvre zu Paris, so das Opfer Abrahams, in der Ermitage zu Petersburg und manches andre Bild von fesselndem, märchenhaftem Eindruck. Grandios ist auch ein Gemälde des Museums zu Berlin: Moses, der die Gesetztafeln zertrümmert. Mächtig ergreifend ebendort Simson, der seinen Schwiegervater bedroht (1637), ein Bild, das den Künstler auf seiner vollen dämonischen Höhe zeigt. Das Leben Simson's hat den Meister mehrfach zu bedeutenden Darstellungen begeistert. Aus dem Jahr 1636 besitzt die Galerie Schönborn zu Wien ein Bild, welches die Blendung

des Helden in entsetzlicher Wahrheit schildert. (Eine Kopie dieses Bildes in der Galerie zu Cassel.) Von gewaltiger Kraft ist Manoah's Opfer in der Galerie zu Dresden. Eine völlig zauberhafte, poetische Anziehungskraft übt ein merkwürdiges Bild derselben Sammlung vom Jahr 1638, welches dort als Gastmahl des Ahasverus, richtiger jedoch wohl als Simson bei den Philistern erklärt wird.

Um seinen Darstellungen aus dem neuen Testamente gerecht zu werden, muss man die zahlreichen Compositionen ins Auge fassen, die er in trefflichen Radirungen ausgeführt hat. Es ist wahr, dass er in diesen meisterhaften Arbeiten überwiegend jener Lust an den geheimnissvollen Reizen des Helldunkels nach-



Fig. 686. Selbstporträt Rembrandts.

hängt, die Keiner so zu entfalten weiss, wie er; dass er dieser Rücksicht manchmal zu ausschliesslich Raum giebt und in dem Vorgange das Momentane mit all seinen Effekten auf Kosten einer würdigen Charakteristik und edlen Anordnung zur Geltung bringt. So ist z. B. in der berühmten Kreuzabnahme (als Gemälde in der Pinakothek zu München und im Museum zu Petersburg) der Nachdruck überwiegend auf den äusseren Hergang mit seinen realistischen Consequenzen gelegt. Aber in vielen Blättern, wie in der Auferweckung des Lazarus (Fig. 685) und manchen anderen, tritt die Gestalt Christi voll Würde hervor und hebt sich um so edler von den phantastischen, oft ins Derbe und Niedrige fallenden Gestalten der Umgebung ab. Ausserdem wird auch hier stets durch eigenthümliche Anordnung und Beleuchtung eine bedeutende Wirkung erreicht. Eins der anziehendsten Bilder dieser Gattung ist Christus als Kinderfreund, aus der Galerie Schönborn zu Wien, kürzlich in die Nationalgalerie nach London gekommen[1]).

[1]) Vgl. die vortreffliche Nachbildung in *C. v. Lützow's* Zeitschrift für bild. Kunst. Leipzig 1866. Neuerdings hat sich bei genauerer Untersuchung das Werk als ein Schulbild herausgestellt.

Zu seinen bedeutendsten biblischen Bildern gehört vor Allem die Darstellung des Gleichnisses von den Arbeitern im Weinberge, 1656 entstanden, jetzt im Städel'schen Institut zu Frankfurt, ein Werk von grossartiger Naturauffassung und gewaltiger Kraft der Färbung. Von dem Reiz, der in seinen Radirungen herrscht, geben wir in dem Selbstportrait (Fig. 686) eine Probe.

In seinen späteren Portraits geht der Meister immer entschiedener auf das Ziel hinaus, die Gestalten von Licht umfluthet darzustellen; aber dies Licht erinnert nicht an die rosige Beleuchtung des Tages, sondern an künstliches gelbes Lampenlicht. Dabei weiss er alle Zauber des Helldunkels selbst in die massenhaften Schattenpartien hinein spielen zu lassen und mit immer breiteren, kühneren Pinselzügen die Formen hinzuwerfen. Erst in seinen spätesten Werken verliert sich manchmal dieser klare Ton in düsteres und bisweilen selbst schmutziges Braun und Grau. Eins der vollendetsten Werke der letzten Epoche des Meisters sind die Staalmeister, d. h. die Vorsteher der Tuchmacherzunft, im Museum zu Amsterdam, 1661 gemalt (Fig. 687), ein Beispiel jener Collectivbildniss-



Fig. 687. Die Staalmeister, von Rembrandt. Amsterdam.

darstellungen, die das damalige Holland sehr liebte. Meisterliche Portraits auch in den Sammlungen van Six und van Loon zu Amsterdam. Endlich darf nicht vergessen werden, dass es von Rembrandt mehrere Landschaften von grandioser Kühnheit giebt. (Museen von Cassel, Dresden, München, Braunschweig, auch treffliche landschaftliche Radirungen.)

Bei den Schülern und Nachahmern Rembrandt's bekommt das Spiel mit Lichteffekten und fein durchgeführtem Helldunkel einen mehr äusserlichen Charakter. Doch sind als begabte Nachfolger *Gerbrand van den Eckhout*[1]) (1621—1674), der ihm am nächsten kommt, der oft liebenswürdig anziehende *Ferdinand Bol* (1616—1680), der gemässigtere *Govaert Flinck*[2]) (1615—1660), der durch Portraits und Landschaften ausgezeichnete *J. Lievensz* (1607—1674) und der technisch sehr bedeutende *Salomon Koning* (1609—1656), endlich noch *Karl Fabritius* (1654) hervorzuheben.

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 96 (V.-A. Taf. 55) Fig. 9. — [2]) Ebenda Fig. 10.

D. Deutsche, französische und englische Malerei.

In Deutschland[1]) hatte die Malerei gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts jede Spur heimischer nationaler Ueberlieferung verloren und war einer manierirten Nachahmung der Italiener anheimgefallen. Am leidlichsten spricht sich diese Richtung noch in den Künstlern aus, welche wie *Johann Rottenhammer* von München (1564—1623) den Venezianern folgen. Geradezu widerwärtig dagegen in anderen, die in kläglicher Mittelmässigkeit dem Michelangelo nachstümpern. Eine Ausnahme bildet allein der liebenswürdige *Adam Elsheimer* aus Frankfurt a. M. (1578—1620), dessen zierliche kleine Historienbilder aus der Bibel oder der alten Geschichte miniaturartig fein ausgeführt sind und einen höheren Sinn für malerische Wirkung verrathen[2]). Meistens ist das Figürliche nur Staffage für die reich entwickelte Landschaft, die er oft im Mondlicht oder bei künstlicher Beleuchtung vorführt, so dass der treffliche Künstler als einer der frühesten Meister der Landschaft unter seinen manierirten Zeitgenossen eine beachtenswerthe Stelle einnimmt. Seine seltenen Bilder findet man u. a. im Städelschen Museum zu Frankfurt, der Pinakothek zu München, dem Louvre zu Paris, dem Belvedere zu Wien und der Galerie zu Karlsruhe.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts wird auf lange Zeit durch die Gräuel des 30jährigen Krieges Wohlstand, Glück und jedes höhere Kulturleben vernichtet. Doch hebt sich in Künstlern wie *Joachim von Sandrart* (1606—1675) aus Frankfurt, der sich mehr durch seine schriftstellerische Thätigkeit („Teutsche Akademie"), als durch seine künstlerischen Werke (Friedensmahl nach Beendigung des 30jähr. Krieges) auszeichnete, *Carl Screta*[3]) aus Prag, *Johann Kupetzky*[4]) aus Ungarn, die Kunst zu etwas grösserer Frische und bringt in *Baltasar Denner* (1685—1749) einen begabten, doch wunderlichen Naturalisten hervor. Indess sind das nur vereinzelte Bestrebungen, die ohne nationale Grundlage, ohne gemeinsame Tradition sich hier und dort ihre Anregungen suchen. Im 18. Jahrhundert treten ebenfalls einzelne achtungswerthe Kräfte auf, wie der überaus gewandte und ebenso fruchtbare Eklektiker *Christian Dietrich* (1712—1774) und die in der französischen Schule gebildeten Maler *Joh. Heinr. Tischbein* der ältere (1722—1789) und *Bernhard Rode* (1725—1797). Eine neue, durch Winckelmann's Auftreten und Wirken herbeigeführte Rückkehr zu idealer Auffassung bahnte *Rafael Mengs* an (1728 bis 1779); doch blieb diese Richtung noch zu tief in akademischer Aeusserlichkeit befangen, um in durchgreifender Weise umgestaltend und neubelebend auf die deutsche Kunst einwirken zu können. Unter den Portraitmalern dieser Zeit ist neben *Anton Graff* (1736—1813) noch die anziehende *Angelika Kauffmann* (1741—1807) zu nennen. Die ersten wahren Regeneratoren der deutschen Kunst betrachten wir später. Doch dürfen wir hier einen Künstler nicht übergehen, der an natürlicher Anmuth, Liebenswürdigkeit und Feinheit kaum seines Gleichen findet: *Daniel Chodowiecki*, geb. in Danzig 1726, gest. in Berlin 1801[5]). Zuerst als Miniaturmaler im Portraitfach thätig, fand er sein eigentliches Feld erst in der Radirung und dem Kupferstich, die er hauptsächlich für Zwecke der Illustration verwendete. Man zählt 2012 Blätter von ihm, und in diesen kleinen, geistreichen Arbeiten hat er das Leben und die Sitten seiner Zeit in unübertrefflicher Schärfe der Beobachtung, ebenso gemüthlich als humoristisch geschildert (Fig. 688). Auch einzelne Oelgemälde von ihm sind vorhanden. Frei von den Manieren seiner Zeit, ist dieser auf sich selbst ruhende Künstler von einer Natürlichkeit, wie kein anderer Künstler jener Epoche sie zu erreichen wusste.

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 99. — [2]) *Bode* im Jahrbuch der preuss. Kunstsamml. Bd. II. — [3]) Dr. *Pazaurek*, Karl Screta. Prag 1889. — [4]) *Al. Nyári*, Joh. Kupetzky. Wien 1883. — [5]) Aus *D. Chodowiecki's* Künstlermappe. Berlin 1885. Fol. *Ch's.* Reise nach Danzig. Ebenda. — Vgl. auch die Abbildungen in meiner Geschichte der Deutschen Kunst. Stuttgart 1890.

Auch der französischen Malerei[1]) dieses ganzen Zeitraumes haftet überwiegend der Charakter des Eklekticismus an, und es fehlt ihr ebensowohl wie der gleichzeitigen deutschen eine nationale Basis. Dennoch treten mehrere bedeutende Talente auf, die in manchen Werken auch über ihre Zeit hinaus sich Geltung verschafft haben. In erster Linie ist hier *Nicolas Poussin* (1594—1665) aufzuführen, der in seinen historischen Compositionen (Fig. 689) jenen antikisirenden Styl zur Geltung gebracht hat, welcher allerdings auf einer würdigen und grossen Auffassung beruht, sich mit hohem Schönheitssinn und lauterem Formenadel verbindet, aber in ähnlicher Weise, wie die gleichzeitige französische Tragödie, doch auch eine gewisse prunkvolle Kälte der Reflexion verräth. Ein verwandtes Streben zeigt *Philippe Champaigne* (1602—1674), besonders als Portraitmaler ausgezeichnet. Wie sehr diese Richtung dem damaligen französischen Wesen entsprach, erkennt



Fig. 688. Genrescene, von Chodowiecki.

man daraus, dass *Simon Vouet* (1590—1659), ein den Venezianern und dem Caravaggio nachstrebender Meister, mit seinem kräftigeren Naturalismus vereinzelt blieb, obwohl mehrere der berühmtesten Künstler Frankreichs aus seiner Schule hervorgingen. So der durch grössere Innerlichkeit, namentlich in seinen Scenen des Mönchslebens bemerkenswerthe *Eustache le Sueur* (1616—1655); ferner der treffliche Portraitmaler *Pierre Mignard* (1612—1695) und der Hofmaler Ludwigs XIV., *Charles Lebrun* (1619—1690), welcher bei grosser Begabung die Kunst doch in ein falsches theatralisches Pathos hinabriss und durch seinen allmächtigen Einfluss den Verfall der Malerei herbeiführte. Im 18. Jahrhundert erreichte dies innerlich hohle, äusserlich kokette Wesen seinen Gipfelpunkt in dem „Maler der Grazien", *François Boucher* (1703—1770), und nur im Portraitfach findet sich noch als bedeutender Meister *Hyacinthe Rigaud* (1659—1743), dessen geistreiche Bildnisse zu den besten Leistungen der Zeit gehören. Neben ihm sind *Jean Marc Nattier* (1685—1766) und als liebenswürdige Nachzüglerin *Elisabeth Vigée-Le Brun* (1755—1842) zu nennen.

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 98.

England[1]), das niemals vorher eine eigene Malerschule besessen hatte, und dessen mächtige Aristokratie fast nur das Portrait förderte, für diese Bedürfnisse aber die grössten Meister, wie Holbein und später van Dyck, zu beschäftigen wusste, hatte im 17. Jahrhundert eine Schule von Portraitmalern, die sich an den letztgenannten Künstler anschlossen, und unter denen wiederum ein Ausländer, *Peter Lely*, eigentlich *P. van der Faes* aus Soest in Westfalen (ca. 1618 bis 1680), der hervorragendste ist. Nach ihm kommt der ebenfalls gepriesene *Gottfried Kneller* aus Lübeck (1646—1723), dessen zahlreiche Werke indess zum grössten Theil schon einer theatralischen Manier verfallen. Im 18. Jahrhundert gewinnt zwar die entartete französische Malerei auch hier allgemein die Oberhand, wie besonders die Gemälde des Historienmalers *James Thornhill* (1676—1734) beweisen; aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist England auch das erste Land, welches sich von diesem nivellirenden Kunstdespotismus befreit und nationale Stoffe in selbständiger Auffassung zu behandeln versucht. Das gross-



Fig. 689. Moses am Brunnen, von Nicolas Poussin.

artige Unternehmen eines einfachen Privatmannes, John Boydell, von den besten damaligen Künstlern Englands Darstellungen nach den Dichtungen des grössten Dramatikers der neuen Zeit zu veranlassen und dieselben in dem Prachtwerke der „Shakespeare-Galerie" zu vereinigen, gab zu diesem Aufschwung des nationalen Kunstgeistes den ersten Anstoss. Zu gleicher Zeit legte *Josuah Reynolds* (1723 bis 1792), gleich seinem Schüler *Thomas Lawrence* (1769—1830) hauptsächlich im Portraitfach ausgezeichnet, den Grund zu der glänzenden Ausbildung des Colorits, welche das Hauptverdienst der modernen englischen Schule geworden ist, während *Thomas Gainsborough* (1727—1788) in Genrebildern und Landschaften, sowie in Portraits Tüchtiges leistete und *George Romney* (1734—1802) die Bildnissmalerei mit der historischen Darstellung vertauschte, aber aus der classicistischen Richtung der Italiener sich nicht zu befreien vermochte. Den vollen Umschwung in die wirkliche Geschichtsmalerei brachte *Benjamin West* (1738—1820), indem er durch seine lebendig und geistreich behandelten Schlachtenbilder der historischen Darstellung einen neuen, frischen Impuls gab.

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 98.

E. Nordische Genremalerei[1]).

Hatte schon bei den Eycks und ihren Schülern die mächtig erwachte Liebe zur Schilderung der vollen Wirklichkeit die Fesseln der strengen religiösen Malerei gesprengt und die heiligen Gestalten in das Leben der Zeit hineingestellt, so war es eine nothwendige Folge, dass in einer Epoche des Naturalismus das wirkliche Alltagsleben in seinen einfachen Zuständen auch ohne den Vorwand heiliger Geschichten, für sich eine vollwichtige Bedeutung erhielt. Ueberall, in Italien wie in Spanien, fanden wir zahlreiche Beispiele solcher Genredarstellungen, nur dass



Fig. 690. Genrebild, von Teniers. Galerie von Madrid.

dieselben dort in den Figuren meistens noch die grossen Dimensionen der Historienmalerei behielten.

In ganzer Ausführlichkeit gingen erst die niederländischen Meister auf die Schilderung der Zustände des Alltagslebens ein und wurden die eigentlichen Begründer und Vollender des modernen Genrebildes. Der Protestantismus, der die traditionell kirchlichen Stoffe hier mehr als anderswo verschmähte, oder ihnen wie bei Rembrandt eine genrehafte Färbung gab, trug zur Blüthe dieses Zweiges der Malerei wesentlich bei, und wenn es einerseits ein nüchtern verständiger Sinn war, der die Schilderung der Zustände des gewöhnlichen Lebens begünstigte, so ist andrerseits das gemüthliche Behagen, welches die germanischen Völker an der Ausbildung der häuslichen Existenz haben, doch ein poetisch fesselnder Zug, der in diesen Darstellungen trotz ihres Naturalismus ein idealisirendes, künstlerisches Element zur Geltung bringt. Je nachdem nun solche Schilderungen dem derben rückhaltlosen Ausdruck des Treibens in den natürlich

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 100.

und ungebunden sich bewegenden Kreisen der menschlichen Gesellschaft oder dem durch Sitte und Bildung verfeinerten Leben in den höheren Sphären gelten, bezeichnet man sie als niederes oder höheres Genre. Beide Richtungen verhalten sich ähnlich zu einander, wie die Portraits der derben, bürgerlich tüchtigen hol-



Fig. 691. Schenkscene, von A. von Ostade. Cassel.

ländischen Meister zu den feinen aristokratischen Bildnissen van Dyck's. In jenen äussert sich offen, unbefangen und nachdrücklich die Tüchtigkeit eines bürgerlichen Menschenschlages; in diesen liegt verschleiert unter der glatten Oberfläche vornehmer Zurückhaltung das feinere, complicirtere Empfindungsleben aristokratisch ausgebildeter Charaktere.

Noch im Ausgang des 16. Jahrhunderts war es vornehmlich *Peter Brueghel*

(† 1569) der ältere, der „Bauernbrueghel" genannt, welcher mit Behagen und derber Laune Schilderungen des bäurischen Lebens in seiner Rohheit und unbehilflichen Plumpheit mit lebendiger Wirkung vorführte. In seinem Sohn, *Peter Brueghel* dem jüngeren, mit dem Beinamen der „Höllenbrueghel" (1564—1637), bricht die phantastische Richtung der Zeit mit grosser Energie hervor und lässt ihn, ähnlich wie den älteren Hieronymus Bosch, allerlei Teufeleien, Spukgeschichten u. dgl. unter Anwendung einer nächtlichen Feuerbeleuchtung höchst effektvoll in Scene setzen. In verwandter Weise bewegte sich auch der ältere *David Teniers* (1582 bis 1649), der zu diesem Zwecke besonders gern die Versuchung des hl. Antonius zu schildern unternahm.

Nach solchen Vorgängen beginnt nun im 17. Jahrhundert mit *David Teniers*



Fig. 692. Die lustige Wirthschaft. Von Jan Steen. Belvedere in Wien.

dem jüngeren, des Vorgenannten Sohne (1610—1690) die eigentliche reife Entwicklung des niederen Genres. In Rubens' Schule gebildet, nimmt er die grossen malerischen Vorzüge dieses Meisters in seiner Weise auf und wendet sie auf die Schilderung mannichfacher Scenen des bäurischen Lebens und Treibens an. Am anziehendsten und frischesten erscheint er in solchen Bildern, wo er kleinere Gruppen beim Spiel, beim Trinken oder in anderen verwandten Situationen vorführt (Fig. 690). Bei den ausgedehnteren Schilderungen von Bauernhochzeiten mit Tanz, Zechgelagen, Prügeleien und ähnlicher Kurzweil wiederholt er sich zwar häufig in Charakteren und Motiven, aber durch meisterhafte Behandlung des Lichtes, durch kräftige Farbengebung und geschickte Anwendung des Helldunkels weiss er solchen Werken eine unübertreffliche malerische Gesammthaltung zu geben.

Am geistreichsten ist er in anderen Bildern, wo er einen Zug von Phantastik aufnimmt, aber in ergötzlichem, freiem Spiele übermüthigen Humors damit schaltet.

So besonders in den Schilderungen der Versuchung des hl. Antonius, einem in dieser Zeit bei den Niederländern sehr beliebten Thema, welches für die Entfaltung eines phantastischen Spuks den trefflichsten Anlass gab. Eins der besten Bilder dieser Art besitzt das Museum zu Berlin. Noch kecker, ironischer wird sein Humor endlich in andern Darstellungen, wo Affen in ernsthafter Weise das Treiben der Menschen nachahmen, und in possirlichem Eifer sich mit Musik und Tafelfreuden die Zeit vertreiben. (U. a. in der Pinakothek zu München.) Die zahlreichen Werke des Meisters sind überall in den Galerien anzutreffen und lassen sich leicht an der klaren, frischen Färbung, der geistreich kecken Pinselführung, der vollendet meisterlichen Wiedergabe selbst der untergeordneten Dinge, Geräthe, Gefässe u. dgl. erkennen.

Minder lebendig bewegt, mehr im ruhigeren Zustande ungeschickten Behagens schildert *Adrian van Ostade* aus Harlem, nicht wie man früher annahm aus Lübeck (1610—1675), das Bauernleben[1]). Seine Gemälde athmen nicht den kecken Humor und die frische Lebenslust der Tenier'schen Bilder, aber sie wissen durch ihr gemüthliches Behagen, die sorgfältige Ausführung, den warmen, kräftigen Ton, das vorzügliche Helldunkel zu fesseln (Fig. 691). Nicht minder trefflich ist sein Bruder *Isaak van Ostade* (1621—1640), der besonders den bäuerlichen Verkehr im Freien, vor Schenken und Herbergen, zu schildern liebt. Mehr dem Teniers verwandt in der Darstellung wilder Lustigkeit und bewegten Treibens, aber viel reicher und mannichfaltiger in der Erfindung ist *Adrian Brouwer* (c. 1606 bis 1638), dem man nachsagt, dass er in wüstem Wirthshausleben ganz untergegangen sei. Studirt hat er es freilich mit der grössten Treue und Gründlichkeit; denn mehr als irgend ein Anderer weiss er es in seinen komischen, täppischen und selbst gewaltsamen Momenten, bei Kartenspiel, tollem Zechen und derber Schlägerei zu belauschen und mit keckem Pinsel hinzustellen.

Endlich gehört in diese Reihe *Jan Steen* von Leiden (c. 1626—1679), von dem erzählt wird, dass er aus Lust am Wirthshausleben selbst eine Weinschenke gehalten habe. Er ist unter allen Darstellern des niederen Genres wohl der geistreichste und kühnste; er steigert diese Scenen durch die feinste Beobachtungsgabe nicht selten ins Dramatische, indem er eine Reihe unter sich verbundener und in Wechselbeziehung stehender Ereignisse lebendig schildert (Fig. 692). Es ist ein novellistisches Interesse, welches er mit seinen Darstellungen verbindet, und wodurch er dieselben bei aller Niedrigkeit der Zustände doch oft in eine poetische Sphäre zu erheben weiss.

Wesentlich verschieden von diesen Meistern bildet sich *Peter van Laar* (geb. c. 1519, † nach 1658), der in Italien studierte und in der Weise der dortigen Naturalisten Scenen des niedrigen italienischen Volkslebens effektvoll behandelte. Die Italiener gaben ihm den Beinamen „Bamboccio“, und davon erhielt dort die ganze Gattung des niederen Genres die Bezeichnung der „Bambocciaden“. Schliesslich findet auch das wilde Soldatenleben der Zeit seine künstlerische Darstellung in den frisch aufgefassten Bildern des *A. J. Duck* oder *le Duck*, geb. um 1600, † nach 1660 (irrthümlich verwechselt mit dem späteren *Jan le Ducq*), der als Offizier Gelegenheit gehabt hatte, dies bunte Treiben aufmerksam zu beobachten. Etwas später blühte in Deutschland *Philipp Rugendas* (1666—1742), der ebenfalls auf diesem Gebiete tüchtige Werke geschaffen hat.

Das höhere Genre ist zunächst durch einen der ausgezeichnetsten Meister, *Gerhard Terburg*, richtiger *Ter Borch* (1614 oder 1617 bis 1681) glänzend vertreten (Fig. 693). Er schildert die höheren Stände seiner Zeit in all dem stattlich

1) *Th. Gaedertz,* Adrian von Ostade. Lübeck 1869, und dazu die Recension *W. Bode's* in der Zeitschrift für bildende Kunst V. 59.

reichen Pomp der Erscheinung, in dem zierlich eleganten und doch würdevoll gemessenen Benehmen. Dass dabei die feinste Technik in der Darstellung der kostbaren Trachten, der schimmernden Stoffe, des schweren, glänzenden Atlas und der blitzenden Geschmeide eine Hauptbedingung sein muss, versteht sich



Fig. 693. Die Lautenspielerin. Von Ter Borch. Cassel.

von selbst. Wenn sodann durch zarte Ausbildung des Helldunkels den dargestellten Innenräumen damaliger Wohnzimmer und Prunkgemächer ein poetischer Reiz verliehen wird, so ist dies ein gemeinsames Verdienst der tüchtigsten Meister des Faches. Dass aber den vorgeführten Scenen ausserdem ein interessanter novellistischer Zug gegeben und die Phantasie des Beschauers zu weiterem Ausspinnen der angedeuteten Verhältnisse und Zustände angeregt wird, ist ein besonderer Vorzug, der den Bildern dieses Meisters einen fesselnden Zauber verleiht.

Nicht minder bedeutend ist *Gerhard Dou* (1613—1675), der in Rembrandt's Schule die Richtung auf eine unübertrefflich feine Ausbildung des Helldunkels erhielt und dadurch seinen meisterlich vollendeten Werken vorzüglich den Ausdruck gemüthlichen Behagens giebt. Er ist nicht so geistreich und interessant in der Schilderung wie Ter Borch, weiss seinen Bildern nicht jene tiefere Beziehung einer romanhaften Geschichte zu geben, und geht deshalb auch weniger auf die Darstellung der höheren Stände ein. Dagegen schildert er mit gemüthlicher Wärme das bürgerliche Familienleben in seiner Traulichkeit und verbreitet über dasselbe vermöge der gleichmässig liebevollen Durchbildung seiner kleinen Kabinetsstücke, denen er oft durch ein pikantes Beleuchtungsmotiv einen besonderen Effekt giebt, einen Zauber friedlichen Behagens (Fig. 694).

Im Anschluss an diese beiden Meister geben sich viele andere Künstler der allgemein beliebten Gattung mit Eifer hin, ohne ihr jedoch eine neue Seite abzugewinnen, oder gar sie höher und weiter zu entwickeln. Vielmehr macht sich



Fig. 694. Genrebild. Von G. Dou. Belvedere zu Wien.

bei aller Trefflichkeit doch bald die elegante Technik auf Kosten des geistigen Inhalts geltend, und die virtuosenhafte Darstellung feiner Stoffe wird unvermerkt zur Hauptsache, während sie bei Ter Borch und Dou einem geistigen oder gemüthlichen Inhalte dient. Zu den vorzüglichsten Künstlern gehören *Gabriel Metsu* (c. 1630 bis nach 1667), der in seinen früheren Werken jenen beiden Meistern vollkommen ebenbürtig erscheint (Fig. 695) und jedenfalls von Allen der eleganteste ist, später indess einem kühlen, bleiernen Colorit verfällt; ferner der äusserst fruchtbare Schüler Dou's, *Franz van Mieris* (1635—1681), höchst elegant und zierlich, aber doch schon virtuosenhaft äusserlich, und sein Sohn *Wilh. van Mieris* (1662—1747); sodann der oft sehr treffliche und manchmal ganz unbefangene *Caspar Netscher* aus Heidelberg (1639—1684) und der besonders in Lichteffekten meisterhafte *Gottfried Schalken* (1643—1706), ein Schüler des Gerhard Dou.

Zu elfenbeinerner Glätte flacht sich die Darstellung endlich bei *Adrian van der Werff* (1659—1722) ab, der in derselben Weise auch historische, namentlich mythologische Gegenstände zu behandeln liebt. Einfacher, gemüthlich anziehend und dadurch in erfreulichem Gegensatz mit dieser Auffassung stellt sich *Pieter de Hooch* dar (1630 bis nach 1677), der in seinen sonnig heitren Bildern gern

das Innere behaglicher Wohnungen und den friedlichen Zustand ihrer Insassen schildert (Fig. 696). Die Galerie zu Dresden ist reich an Bildern dieser Meister. Mit dem Letztgenannten wird häufig ein wenig bekannter, aber ganz ausgezeichneter Künstler, *Jan van der Meer (Vermer)* aus Delft (ca. 1632—1696), verwechselt, der in seinen kräftig durchgeführten, harmonisch gestimmten Bildern meist nur wenige Figuren in ruhigem Beisammensein schildert, wie in mehreren



Fig. 695. Genrescene, von Metsu. Dresden.

trefflichen Gemälden der Galerien zu Braunschweig und zu Dresden, aber auch Strassenprospekte, wie eine Ansicht seiner Vaterstadt im Museum des Haag beweist, meisterlich darstellt. Gleich ihm in der Schule Rembrandt's gebildet, zieht *Nicolaus Maes*, 1632 in Dordrecht geboren, † 1693, durch nicht minder vorzügliche Werke ähnlicher Gattung an. Die öffentlichen Galerien von London, Amsterdam und Petersburg besitzen Werke dieses seltenen und trefflichen Meisters.

Während in Italien und Spanien die Genremalerei dem Historienbilde näher steht und deshalb oben bereits mit jenem gemeinsam Erwähnung fand, ist hier zunächst Frankreich anzuschliessen, das in *Jacques Callot* (1592—1635) einen höchst originellen Genremeister hervorgebracht hat. Wenngleich weniger durch Gemälde

bekannt und als Maler nicht eben bedeutend, hat er in seinen zahlreichen Kupferstichen die mannichfaltigsten Gegenstände mit einer Schärfe der Beobachtung, einer Fülle von Erfindungsgabe und einer Energie ungebundenen Humors behandelt, wie kein anderer Meister vor und nach ihm. Das wilde Kriegsleben jener Zeit schildert er in einer Reihe von Blättern, die als „Misères et malheurs de la guerre“ bekannt und wegen der geistreichen Frische der Darstellung mit Recht bewundert sind (Fig. 697). Sodann giebt es von ihm viele launige, phan-



Fig. 696. Genrebild, von P. de Hooch. Amsterdam.

tastische Maskenscherze, festliche Aufzüge und Mummereien aller Art, sowie manche andere Schöpfungen voll übermüthig sprudelnden Humors.

Die spätere Genremalerei Frankreichs[1]) bewegt sich in ganz anderen Bahnen. *Antoine Watteau* (1684—1721)[2]) stellt das Treiben der vornehmen französischen Gesellschaft seiner Zeit, besonders in ihren affektirten Schäferspielen, theatralischen Maskeraden (Fig. 698) und arkadischen Idyllen in eleganter Weise mit zierlicher Sauberkeit und mit ausserordentlichem malerischen Geschick dar. Es war ein

[1]) Vgl. das Prachtwerk von *A. v. Wurzbach*: Die französischen Maler des 18. Jahrhunderts. Mit trefflichen Abbildungen. Stuttgart 1880. Fol. — [2]) *E. Hannover*, Antoine Watteau. Berlin 1889.

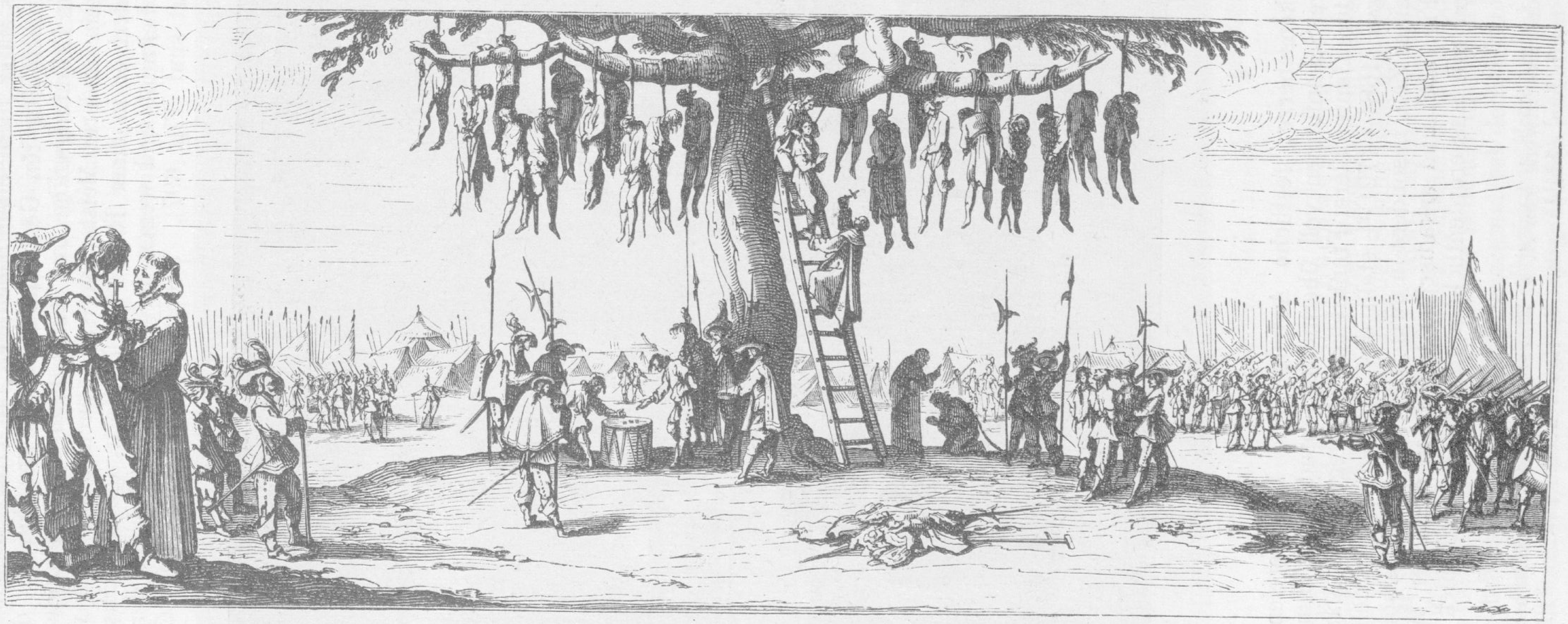


Fig. 697. Aus den Misères etc. de la guerre, von J. Callot.

natürlicher Rückschlag gegen die geschraubte akademische Hohlheit, welche unter Ludwig XIV. (vgl. S. 414) die französische Malerei beherrscht hatte, dass man sich nun zur Darstellung des wirklichen Lebens wandte. Wenn die Kunst auf diesem Wege schliesslich ins Ueppige, Frivole und Lüsterne ausartete, so folgte sie darin nur den Impulsen, welche die Wirklichkeit unter der Regentschaft und noch mehr unter der zügellosen Wirthschaft Ludwigs XV. ihr gab. Bei Watteau,



Fig. 698. Genrebild. Von Watteau.

sowie seinen geringeren Nachahmern, *Nicolas Lancret* (1690—1743) und *Jean Bapt. Jos. Pater* (1696—1736) „den Malern der galanten Feste", behält diese Richtung noch etwas Maassvolles. Man merkt ihr an, dass sie eine Fortsetzung jener glänzenden Vorgänger aus der Zeit der Renaissance ist, wo ein hoch gesteigertes Lebensgefühl in den Schilderungen eines Tizian und Paolo Veronese, und dann wieder bei Rubens in Darstellungen wie der Liebesgarten die überströmende Daseinslust einer kraftstrotzenden Zeit verherrlicht wurde. Allerdings sind die niedlichen, koketten Gesichtchen mit den Stumpfnäschen und dem stereotypen Wonnelächeln der Ausdruck einer Epoche, die keine anderen Ideale kennt als

den flüchtigsten Rausch sinnlichen Genusses. Auch *Carl van Loo* (1705—1765) hält sich im Ganzen noch maassvoll; aber in *Pierre Antoine Baudouin* (1723 bis 1769) und dem nicht minder berüchtigten *Jean Honoré Fragonard* (1732—1806) löst sich die Kunst in ein zügelloses lüsternes Spiel auf, welches dann auch die Formgebung immer entschiedener beeinträchtigt. Es ist bezeichnend genug für den neuerdings in Paris herrschenden Geschmack, dass diese Vertreter einer mit Recht sammt dem ganzen damaligen Frankreich durch die Revolution hinweggefegten Modekunst mit Vorliebe wieder hervorgezogen werden. Daneben wusste sich indess eine andere Richtung zu behaupten, die das Leben schlicht bürger-



Fig. 699. Die gute Erziehung. Genrebild. Von Greuze.

licher Kreise in gemüthlichen Familienscenen zu schildern liebt. Diese von der holländischen Genremalerei ausgehende Kunst, die indess besondern Nachdruck auf eine vielleicht nicht ganz absichtslose Hervorkehrung des Tugendhaften und Rührenden legt, wird besonders durch *J. Bapt. Simeon Chardin* (1699—1779) und *J. Bapt. Greuze* (1725—1805) vertreten, dessen verwandte, aber schon zum Sentimentalen neigende, doch malerisch reizvolle Schilderungen (Fig. 699) immer noch ihren Werth behaupten.

England bringt erst im 18. Jahrhundert einen Genremeister ersten Ranges in *William Hogarth* (1697—1764) hervor, der mit schneidender Satyre und bitterer Ironie die Kehrseite der menschlichen Verhältnisse hervorzieht und die hinter der äussern Glätte des fashionablen Lebens schlummernde Falschheit und Lüge, ihre Thorheiten und Laster mit scharfem Spott geisselt. In geistreich lebendiger Pinselführung wirft er meist ganze Reihenfolgen solcher Scenen, wie z. B. den Lebensgang des Liederlichen (Fig. 700), die Heirath nach der Mode, den Lebens-

gang der Buhlerin (Soane Museum und Nat.-Galerie in London) keck und leicht hin, und eine ähnliche Behandlung zeichnet seine zahlreichen Radirungen aus. In dieser Richtung geht er mit den Romandichtungen seines Zeitgenossen Fielding parallel und den neueren Meistern der englischen Novelle, einem Boz und Thackeray, als innerlich verwandte Erscheinung voraus[1]). Daneben ist wegen der ausserordentlichen Fruchtbarkeit und Leichtigkeit des Schaffens *Thomas Stothard*



Fig. 700. Aus dem Leben des Liederlichen. Von Hogarth.

(1755—1834) zu erwähnen, weniger in der Malerei als in der Illustration durch seine zwar etwas manierirten, aber doch lebensfrischen Zeichnungen als eine Art von englischem Chodowiecki bemerkenswerth. Von seinen gegen 5000 Zeichnungen sind etwa 3000 gestochen worden[2]). In ähnlicher Richtung bewegte sich *William Blake* (1758—1828), der zugleich als Kupferstecher thätig war und namentlich die Illustrationen zu Young's Nachtgedanken geliefert hat[3]).

F. Landschaft, Thierstück, Blumenstück und Stillleben[4]).

So lange die bildende Kunst den Menschen selbst zum Gegenstand ihrer Darstellungen macht, wird ihr durch ihr Objekt ein bestimmter geistiger Inhalt entgegengetragen. Anders ist es, wenn der Maler die unorganische und vege-

[1]) Hogarth's Werke mit den Erklärungen von Lichtenberg. Stuttgart 1873. — Vgl. *G. Kinkel's* Aufsätze in der Gegenwart. 1881. — [2]) *Mrs. Bray,* the life of Th. Stothard. London 1851. — [3]) *A. Gilchrist*, the life of W. Blake: Pictor ignotus. 2 Vols. London 1863. — [4]) Denkm. der Kunst Taf. 101 und 101 A (V.-A. Taf. 57).

tabilische Natur künstlerisch aufzufassen versucht. Will er hier ein Geistiges zur Erscheinung bringen, so kann er dies insofern, als er in seinen Stoff hineinzulegen oder das Walten der Naturseele darin zu belauschen weiss. Landschaftliche Hintergründe hatten schon in ausgedehnter Weise die Eyck und ebenso die gleichzeitigen Italiener in ihren Bildern zur Anwendung gebracht. Dort hatte aber die Naturumgebung, mit so grosser Lust sie auch ausgeführt wurde, nicht für sich eine Bedeutung, und wenn auch der Sinn der neuen Zeit sich ihr mit Liebe zuwandte, so mussten doch die heiligen Gestalten, welche den Mittelpunkt der Darstellung bildeten, der Landschaft gleichsam als Entschuldigung dienen. Je freier und universeller aber der moderne Kunstgeist die ganze Welt der Erscheinungen durchdrang, um so weniger konnte ihm ein Gebiet entgehen, das namentlich im Norden bei den germanischen Völkern durch eine angeborene Liebe zur landschaftlichen Natur der darstellenden Kunst nahe gelegt wurde. So löste sich denn bald die Landschaftsmalerei selbständig von der kirchlichen Tradition ab, behielt zwar zuerst noch in ihrer Staffage von heiligen oder mythologischen Gestalten eine Erinnerung an ihren Ursprung bei, streifte aber auch diese letzte Reminiscenz aus der Zeit ihrer Unfreiheit ab und entfaltete sich zu voller Selbständigkeit.

Das Wesen der Landschaft ist aber nicht die sklavische Abschrift einer bestimmten Lokalität, wie die Vedute sie bietet. Es besteht vielmehr in der freien künstlerischen Verbindung von einzelnen Anschauungen des Naturlebens zu einer Einheit, aus welcher das Gefühl der Harmonie und des Organischen den Beschauer mit der Kraft einer besonderen Stimmung ergreift. Im Geiste der Natur componiren, in ihrem Sinne eine freie Dichtung schaffen, aus der uns die Ahnung des Gesammtlebens anweht, das ist die Aufgabe des Landschaftsmalers. Wie aber die Landschaft des Nordens, zumal Hollands und der Niederungen des nördlichen Deutschlands sich in ihrem Charakter diametral von der des Südens unterscheidet, so spiegelt sich dies Verhältniss getreu in den beiden Hauptschulen, welche die Landschaftsmalerei vertreten. Die südliche Landschaft mit ihren grossen schön geschwungenen Gebirgslinien hat einen überwiegend plastischen Charakter. Die nordische sucht, was ihr am Reiz mächtiger Umrisse abgeht, durch das anmuthige Spiel des mannichfaltigen Laubwuchses, durch den Zauber des Lichtes die lebendige Stimmung vielfach bewegter Wolkenmassen zu ersetzen. Sie hat daher eine überwiegend malerische Haltung.

In Italien

regte sich schon bei den Meistern des 15. Jahrhunderts vielfach die Lust an reich ausgebildeten landschaftlichen Hintergründen. Die florentinischen Wandbilder der sixtinischen Kapelle, die Fresken Benozzo Gozzoli's im Campo Santo zu Pisa, die Gemälde im Kreuzgange von S. Severino zu Neapel bieten eine Fülle von Beispielen dar. Im 16. Jahrhundert wurde bei dem überwiegend plastischen Charakter der Meisterwerke Rafaels und Michelangelos das landschaftliche Element in der römischen Schule zurückgedrängt, obwohl auch Rafael in manchen seiner liebenswürdigsten heiligen Familien mit poetischem Geiste sich desselben zu bedienen wusste. Aber seine eigentliche Zuflucht fand es bei den Venezianern, wo es zum ersten Mal von Tizian und Giorgione in grossartiger Weise zur Charakteristik der Stimmung in den historischen Darstellungen geltend gemacht wurde. Von hier empfing Annibale Caracci seine Anregungen, den wir schon als den Vater der selbständigen Landschaftsmalerei Italiens kennen gelernt haben. Er stellte die Grundzüge fest, welche fortan den Charakter der italienischen Landschaft bedingen; den grossen freien Schwung der Linien, die mächtigen Massen, die plastische Klarheit und Bestimmtheit, die der Seele eine gleichmässige, gehobene Empfindung mittheilen. Von den Nachfolgern der Caracci wurde diese Richtung fortgebildet und fand namentlich an dem zierlich idyllischen *Albani*

(1578—1660), noch ausschliesslicher aber an *Francesco Grimaldi* (1606—1680), dem eigentlichen Landschafter der Schule, ihre Vertreter.

Grossen Einfluss auf die Entwicklung der italienischen Landschaftsmalerei und selbst schon auf Annibale Caracci gewann der bedeutende niederländische Meister *Paul Bril* (1554—1626), der neben seinem älteren und minder hervorragenden Bruder *Matthäus* (1550—1584) in Rom thätig war. Er brachte in die italienische Landschaft den nordischen Sinn für das zartere Element der Luft- und Lichtwirkungen, unter welchem die einfache edle Plastik der südlichen Naturformen einen neuen poetischen Reiz, eine bewegtere Stimmung erhielt. Treffliche Werke seiner Hand besitzt die Galerie Pitti zu Florenz; andere befinden sich im Louvre zu Paris und in der Galerie zu Dresden.

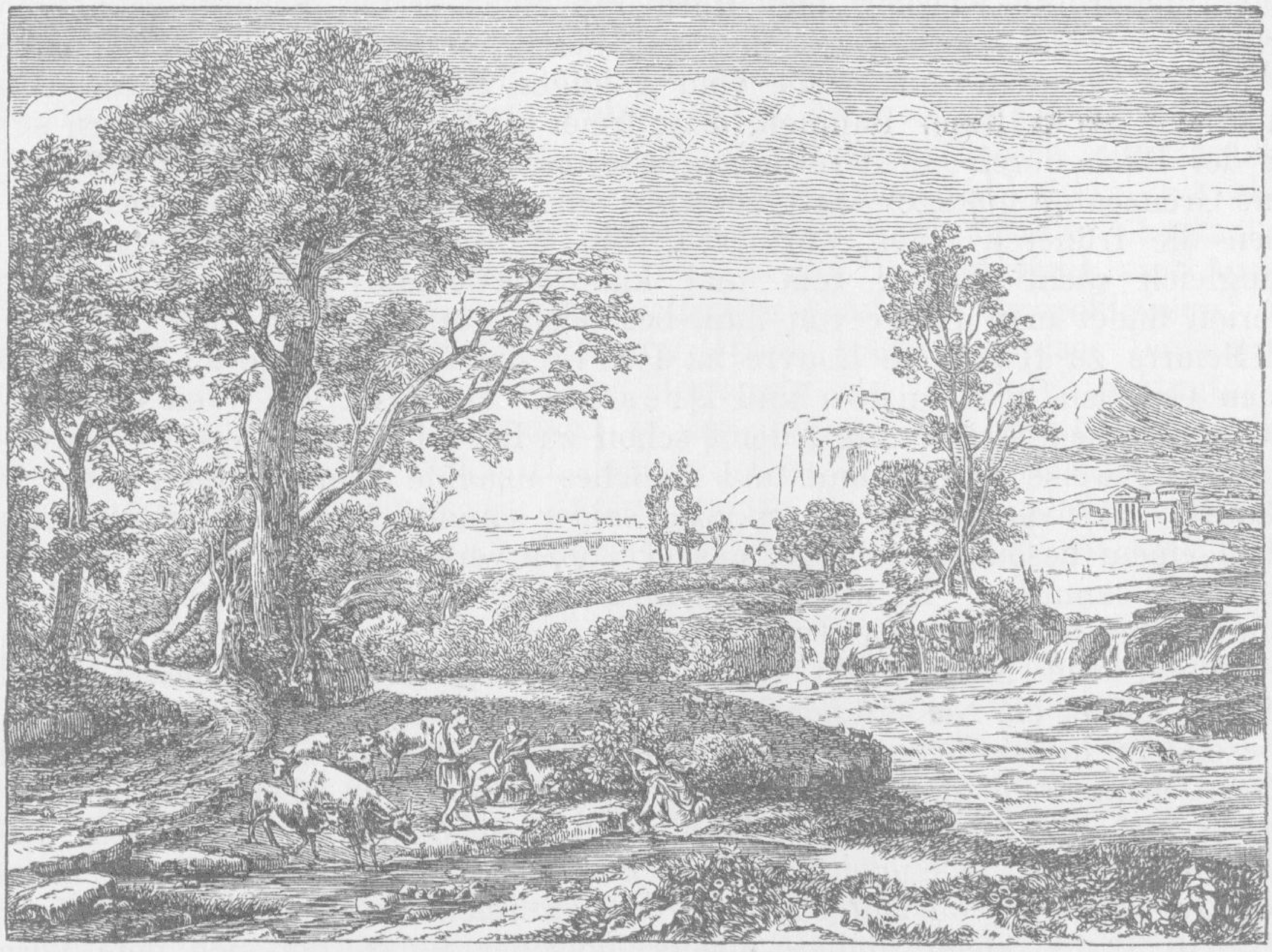


Fig. 701. Landschaft. Von Claude Lorrain.

Sodann sind es mehrere französische Meister, die in dieser Richtung die italienische Landschaft zur höchsten Bedeutung erheben. Der ältere ist *Nicolas Poussin* (1594—1665), der auch als Historienmaler thätig war. Er darf namentlich als der Schöpfer der heroischen Landschaft bezeichnet werden, die nicht bloss wegen der meist aus heroischen Mythen entnommenen Staffage, sondern auch wegen ihres damit übereinstimmenden ernsten, grossartig feierlichen Charakters so genannt wird. Das feinere Spiel von Licht und Luft kommt hier weniger zur Geltung, vielmehr hat die Farbe einen fast trockenen und selbst herben Charakter. Aber die mächtigen Laubmassen, die frei geschwungenen Gebirgslinien, die mit reichen antiken Gebäudegruppen geschmückten Gründe geben diesen Werken den Stempel eines erhabenen Ernstes.

Von derselben Grundlage aus gelangt der Schwager Poussin's, *Caspar Dughet* (1613—75), der nach ihm ebenfalls den Namen *Poussin* annahm, zu einer noch höheren Stufe der Bedeutsamkeit. Mit einem ähnlichen Talent für edle Auffassung und grossartige Composition begabt, fügt er demselben die freieste Behandlung der Lüfte, die kühnste Schilderung ihrer vielgestaltigen Bewegung

hinzu und erreicht durch saftige Frische des Laubes, durch fein abgestufte Perspektiven, durch bedeutsame Entwicklung der Mittelgründe eine oft hinreissende Wirkung. Die Galerie Doria zu Rom ist reich an Hauptwerken des Meisters, von denen nur leider die in Oel ausgeführten durch Nachdunkeln der Laubmassen mehrfach gelitten haben. Ebenso rühren von ihm die zahlreichen Landschaften mit Staffage aus heiligen Legenden, welche die Kirche S. Martino ai Monti zu Rom schmücken.

Tiefer als diese und alle andern Meister weiss der Lothringer *Claude Gelée*, genannt *Claude Lorrain* (1600—1682) in die Geheimnisse des Naturlebens zu dringen und im bezaubernden Spiele des Sonnenlichts, im Schmelz thauiger Gründe, im Reiz duftig abgetönter Fernen eine Stimmung zu erreichen, die wie eine ewige Sabbathfeier in die Seele dringt (Fig. 701). Bei ihm ist alles Glanz, Licht, ungetrübte Klarheit und Harmonie eines ersten Schöpfungsmorgens im Paradiese. Seine Laubmassen sind von herrlicher Fülle und Frische und selbst im tiefsten Schatten durchwebt vom goldigen Schimmer des Lichtes. Aber sie dienen nur als kräftiger Rahmen, denn freier als bei den andern Meistern schweift hier der Blick durch einen reich gegliederten Mittelgrund in weite Fernen, deren letzte Grenzen im goldigen Duft verschwimmen. Unter seinen zahlreichen Werken haben die früheren einen wärmeren Ton, während die späteren etwas kühler, wenngleich nicht minder fein und klar erscheinen. Fast in allen grossen Galerien findet man Bilder von ihm, besonders vorzügliche in den Galerien Doria und Sciarra zu Rom, im Louvre zu Paris, in der Ermitage zu Petersburg, in den Galerien zu London und Dresden. Doch ist bei Weitem nicht Alles ächt, was seinen Namen trägt, denn schon zu Lebzeiten des Meisters wurde seine Darstellungsweise nachgeahmt und manches unächte Werk unter seinem Namen verkauft. Dies veranlasste ihn, Skizzen seiner sämmtlichen Gemälde zu verfertigen und in einem besonderen Buche, das er „liber veritatis“ (das Buch der Wahrheit) nannte, zu sammeln. Es findet sich im Besitze des Herzogs von Devonshire und ist facsimilirt herausgegeben worden[1]).

Unter den Nachfolgern Claude's geht sein Schüler *Hermann Swanefeld*, (c. 1600—1655), ein Niederländer, am treuesten auf die Weise des Meisters ein, die er besonders in trefflichen radirten Landschaften bewährt. Ein anderer Niederländer, *Johann Both* (c. 1610—1652), zeichnet sich durch überaus grossartig aufgefasste und edel durchgeführte Landschaften im Charakter des Südens aus. In verwandter Weise, wenngleich minder bedeutend und häufig auf eine äusserlich dekorative Wirkung auslaufend, sind die zahlreichen Arbeiten *Adam Pynacker's* (1621—1673) und vieler anderer niederländischer Maler, die sich dem Vorgange des grossen Meisters anschlossen. Ueberhaupt darf nicht verschwiegen werden, dass dieser ideale Landschaftsstyl am leichtesten in blosse Dekoration ausartet, weil er die Naturformen verallgemeinert und über dem Streben nach schöner Gesammtcomposition die charakteristische Bedeutung des Einzelnen oft aus den Augen verliert. Unter denen, welche denselben Styl auf die Darstellung nordischer Natur anwendeten, verdient *Hermann Saftleven* (ca. 1610—1685) hervorgehoben zu werden.

Von grosser selbständiger Bedeutung ist der auch als Genre- und Portraitmaler hervorragende *Salvator Rosa* (1615—1673). In manchen Bildern erscheint er allerdings von Claude abhängig, aber in anderen tritt eine überaus kühne, leidenschaftliche Auffassung gewaltiger Naturscenen, schauerlicher Wildnisse und Einöden hervor, die er mit Banditen und andern unheimlichen Figuren zu staffiren liebt. Die entfesselte Gewalt der Elemente, den Aufruhr der Brandung eines sturmgepeitschten Meeres, die Düsterkeit schroffer Felsenschluchten weiss er mit markiger Kraft zu schildern. Tüchtige Bilder dieser Art finden sich u. A. im Louvre zu Paris, in der Galerie Colonna zu Rom und im Museum zu Berlin.

[1]) *E. Earlom*, liber veritatis, or a collection of 200 prints after the original designs of Claude le Lorrain etc. London 1744.

Im 18. Jahrhundert ist es namentlich der französische Meister *Joseph Verne* (1714—1789), der jenen idealen Landschaftsstyl beibehält, besonders aber in Schilderungen wilder Seestürme grosse Meisterschaft zeigt. Zu gleicher Zeit hat England in *Thomas Gainsborough* (1727—1788) einen Maler, der eine frische, farbenreiche Schilderung der landschaftlichen Natur seiner Heimath mit dem strengeren Prinzip der idealistischen Auffassung zu verbinden weiss.

In den Niederlanden

hatten schon im 16. Jahrhundert *Joachim Patenier* und *Herri met de Bles* (S. 321) den Grund zur selbständigen Ausbildung der Landschaft gelegt. In diesen und den folgenden Meistern überwiegt noch das bunte Vielerlei der Natur, so dass das Bedürfniss, eine Stimmung auszusprechen, mehr zu einer phantastischen als zu einer poetischen Wirkung gelangt. So besonders bei *Johann Brueghel* (1568 bis 1625), dem Sohne des älteren Peter, unter dem Beinamen „Sammt- oder Blumenbrueghel", bekannt. Meistens sucht er in Darstellungen des Paradieses alle Formen der Blumen-, Baum- und Pflanzenwelt in Verbindung mit allerlei Gethier in zartester Ausführung darzustellen. Hier herrscht das phantastische Vielerlei vor, und die Kunst weiss noch nicht in der Beschränkung und Auswahl der Materie sich zu einem besonderen poetischen Eindruck abzuschliessen. Eine ähnliche Richtung hat auch *Roland Savery* (1576—1639), nur dass bei ihm bisweilen schon eine ernstere, gemessenere Stimmung zum Ausdruck gelangt. Verwandtes Streben erkennt man sodann in den Bildern des gleichzeitigen *David Vinckebooms* (1578—1629). Auch *H. Seghers*, der zwischen 1607 bis nach 1630 wirkte, gehört besonders in seinen Radirungen zu den Bahnbrechern naturwahrer Auffassung. Dagegen zeigt sich *Jodocus de Momper* noch vielfach von phantastischen Willkürlichkeiten beherrscht.

Erst *Rubens* (1564—1635) führt auch die Landschaft mit grosser, durchgreifender Künstlerkraft zu jener hohen Bedeutung, in der sie als eine freie Nachschöpfung der Natur in dem Beschauer eine ahnungsvolle Stimmung weckt und zum Ausklingen bringt. Derselbe gewaltige Schwung, der in seinen Historienbildern herrscht, erhebt auch seine landschaftlichen Darstellungen zu hinreissender Gewalt. Zwei der schönsten besitzt die Galerie Pitti zu Florenz, beide ausserdem Beispiele von der Vielseitigkeit seiner Auffassung. Denn das eine Mal führt er ein kühnes südliches Felsengestade mit Tempeln und Palästen und mit Odysseus und Nausikaa als Staffage ganz im heroischen Style vor; das andere Mal ist es eine überaus schlichte niederländische Flachlandschaft mit bäuerlicher Staffage, aber durch prächtige Beleuchtung und saftige Frische von nicht minder poetischer Bedeutung. Von verwandter Art ist die Landschaft mit der Heuernte in der Pinakothek zu München; lebendig und wirkungsvoll auch die Ansicht des Escorials in der Galerie zu Dresden. Andere Landschaften des Meisters finden sich im Louvre zu Paris und in den Sammlungen zu Windsor und im Buckingham-Palast zu London.

Einen besonderen Entwicklungsgang nimmt die holländische Schule. Fern von einer idealistischen Auffassung wie von allgemeinen poetischen Intentionen, erstreben ihre Meister lediglich eine schlichte, treue Darstellung der Natur ihrer Heimath, indem sie dabei von der liebevollsten Beobachtung des Einzelnen ausgehen. Aehnlich wie ihre Genremaler das menschliche Treiben in seiner vollen Wirklichkeit klar und scharf zur Erscheinung bringen, suchen die Landschafter mit Treue und Eifer den Aeusserungen des Naturlebens gerecht zu werden. Sie detailliren bis ins Feinste, geben den Pflanzen- und Baumwuchs, die Bodengestaltung, das Spiel der Lüfte und des Lichtes mit grösster Wahrheit wieder, ohne dabei irgend eine Seite willkürlich zu bevorzugen. Indem sie aber scheinbar dem Einzelnen nachstreben, ergründen sie so tief die Gesetze der Natur und spiegeln dieselben in so harmonischer Weise ab, dass ihre Darstellungen dadurch gleichwohl den Zauber einer ächt poetischen Stimmung erreichen.

Unter den älteren Meistern gebührt dem einfachen, empfindungsvollen *Johann van Goyen*[1]) (1596—1656) der erste Platz. Auch sein trefflicher Schüler *Adrian van der Kabel* (1631—1695) und der lebensfrische *Jan Wynants* (ca. 1620 bis nach 1679) zeichnen sich durch manche anziehende Werke aus. Sodann erhält die Landschaft durch *Rembrandt* einen höheren Aufschwung und eine Steigerung ihres poetischen Gehalts durch die Energie einer subjectiven Empfindung, die sich gewaltig im Spiel der Lüfte, im Walten eines kühn behandelten Helldunkels ausspricht. Dies Element wird mit besonderer Meisterschaft von *Artus van der Neer*[2]) (1603—1677) ausgebildet, der namentlich im heimlichen Dämmerlicht des Waldes,

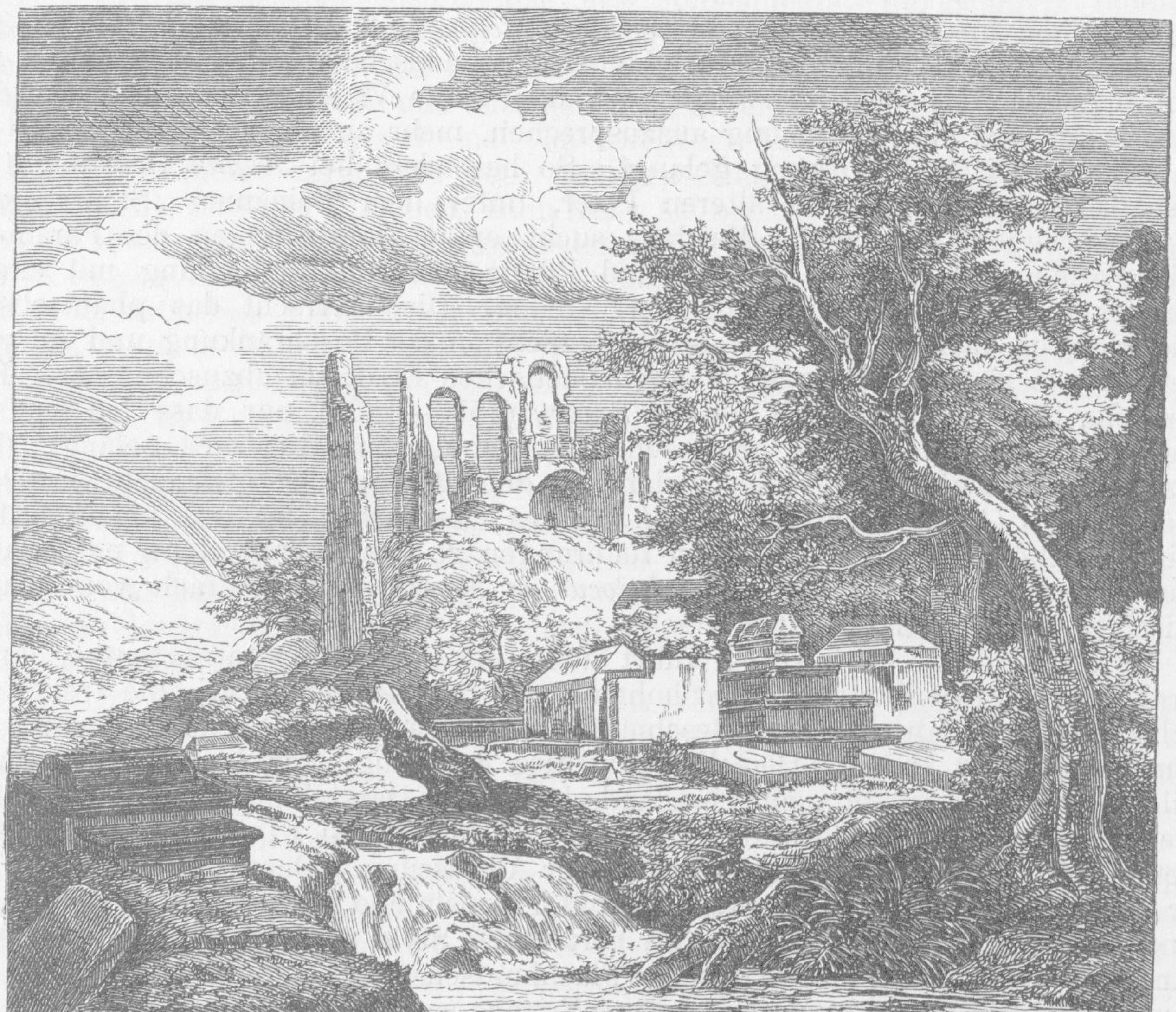


Fig. 702. Judenkirchhof. Von Jacob Ruisdael.

im Silberglanze des Mondes oder auch im effektvolleren Schein einer nächtlichen Feuersbrunst seine landschaftlichen Compositionen durchführt. Gemüthlich anheimelnde Schilderungen heiteren Waldlebens giebt *Anton Waterloo* (c. 1618 bis 1670), der besonders in seinen geistreichen Radirungen eine liebenswürdige Stimmung zur Geltung bringt.

Den höchsten poetischen Ausdruck erreicht die gesammte niederländische Landschaftsmalerei in den Werken des grossen Meisters *Jacob Ruisdael*[3]) (c. 1628 bis 1682). Er bleibt bei der einfachen Scenerie, welche ihm die Natur seiner Heimath bietet, ja er fasst dieselben in seltener Treue und Schärfe mit einer bis ins Einzelne eindringenden Charakteristik auf. Aber er pflegt durch den Zug der Wolken, durch Licht und Schatten, durch ein meisterliches Helldunkel seinen

1) Denkm. der Kunst Taf. 101 A (V.-A. Taf. 57) Fig. 1. — 2) Ebenda Fig. 3. — 3) Ebenda Fig. 6.

Landschaften den ergreifendsten Ausdruck zu geben. Er liebt die Einsamkeit des Waldes oder abgelegener verlorener Gehöfte und weiss solche Scenen mit dem ganzen melancholischen Reiz der Weltabgeschiedenheit zu schildern. Manchmal geht ein Zug fast leidenschaftlicher Erregung durch seine Bilder; man sieht den Sturmwind die hohen Eichenwipfel schütteln und den wilden Bach sich schäumend über Klippen stürzen. Von waldumrauschter Höhe schauen altersgraue Ruinen träumerisch in dies ewig rastlose Weben der Natur hinein, oder ein Kirchhof mit halbversunkenen, bemoosten Leichensteinen hebt den Contrast gegen das üppig grüne Waldleben noch schärfer hervor. Die Galerie zu Dresden besitzt



Fig. 703. Landschaft von Hobbema. Buckingham-Palast.

einen grossen Schatz der köstlichsten Bilder dieser Art; so die „Jagd", das „Kloster" und den „Judenkirchhof" (Fig. 702) und manche andere. Treffliche Werke u. A. auch im Museum van der Hoop und im Reichsmuseum zu Amsterdam, in der Galerie des Haag und dem Museum zu Rotterdam. Mehrmals hat Ruisdael dieselbe Meisterschaft in Seebildern bewährt, unter denen die grosse vorzüglich durchgeführte Darstellung einer lebhaft bewegten Marine im Museum zu Berlin bemerkenswerth ist. Ebendort ist neuerdings (1891) eine herrliche grosse Waldlandschaft mit poetischen Durchblicken erworben worden.

Minder bedeutend, doch immer noch durch klare, schlichte Auffassung anziehend, wirken die Kanalbilder *Salomon Ruisdael's* (c. 1600—1670), eines älteren Bruders jenes Meisters. Grösseren Ruhm hat dagegen mit Recht *M. Hobbema*[1])

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 101 A (V.-A. Taf. 57) Fig. 7.

(1638—1709) erlangt, obwohl er an Tiefe des poetischen Gehaltes jenem nicht gleichkommt. Durch eine unübertreffliche Feinheit der Charakteristik, namentlich des Laubes und der Bäume, durch eine heitere, sonnige Klarheit der Gründe weiss er seinen Gemälden den Zauber harmlos friedlicher Idyllen zu geben. Treffliche Werke seiner Hand finden sich in den englischen Galerien (Fig. 703), im Museum van der Hoopp zu Amsterdam, in der Galerie zu Rotterdam, in der Sammlung des Belvedere zu Wien und im Museum zu Berlin.

Eine besondere Stellung nimmt in dieser Reihe der niederländischen Meister *Aldert van Everdingen* ein, der von 1621—1675 lebte und den Stoff zu seinen Bildern meistens in den Gebirgsgegenden Norwegens suchte. Seine Compositionen haben daher einen wilderen, grossartigeren Charakter, einen kühneren Zug der Linien, eine heroischere Haltung. Schroffe Klippen, über welche Gebirgsbäche schäumend niederstürzen, düstere Fichtenwaldungen, über deren Spitzen die Wolken jäh dahinziehen, sind seine Lieblingsgegenstände. Im Museum van der Hoop zu Amsterdam, in der Galerie zu Rotterdam, der Pinakothek zu München, in den Galerien zu Dresden, Wien und Berlin sieht man treffliche Arbeiten von ihm. Er ist ohne Zweifel Ruisdael's Vorgänger und unverkennbares Vorbild gewesen.

Neben der Landschaft wird in Holland sodann auch die Seemalerei mit Eifer gepflegt, wie es einem Volke, das dem Meere seine Existenz, Macht und Wohlsein verdankt, wohl ansteht. Bedeutende Meister des Marinefaches sind unter anderen *Jan van de Capelle* († nach 1680), dessen klare, feine, hauptsächlich der Schilderung der ruhigen See gewidmete Bilder man fast nur in England findet, *Bonaventura Peters* (1614—1653), der dem sturmerregten Meere den Vorzug giebt und dasselbe mit poetischer Kraft, aber meist in willkürlich manierirter Formbehandlung darstellt (Bilder im Belvedere zu Wien), und sein in ähnlichen Aufgaben sich bewegender Bruder *Jan Peters* (1624 bis c. 1680); ferner der treffliche vielseitige *Simon de Vlieger* (1600—1660), von dem man schöne Bilder in den Galerien zu Amsterdam, Dresden und München sieht: der nicht minder bedeutende *Ludolf Backhuisen* (1633—1708) und endlich als der vorzüglichste von Allen *Willem van de Velde d. j.* (1633—1707), der zuerst in Holland die Seesiege seiner Landsleute über die Engländer, dann in England die Siege der Engländer über die Holländer darstellte, und nicht blos im heiteren Licht und leicht bewegten Wellenspiele, sondern namentlich auch in der Aufregung der Elemente, im Toben des Sturmes und gewaltigen Wogenschlag die See unübertrefflich geschildert hat. Meisterwerke von ihm im Ryksmuseum und im Museum van der Hoop zu Amsterdam, in den Galerien des Haag, zu Rotterdam (wo auch eine ganze Reihe trefflicher Zeichnungen des Meisters), zu Cassel u. s. w.

Weiterhin sind hier die Architekturmaler anzuschliessen, unter denen namentlich *Peter Neefs d. ä.* und *H. van Steenwyk d. j.* wegen ihrer fein durchgeführten Perspektiven zu nennen sind. In städtischen Prospekten leistet *J. van der Heyden* (1637—1712) Tüchtiges. Besonders aber müssen hier noch zwei Italiener genannt werden, die Venezianer *Antonio Canale* (1697—1768) und sein Schüler *Bernardo Belotto*, genannt *Canaletto* (1720—1780), beide, besonders der erstere, ausgezeichnet in treuer Darstellung der Strassen, Plätze und Kanäle Venedigs mit ihren Palästen und dem lebendigen Gewühl eines städtischen Verkehrs, *Belotto* auch in sächsischen Veduten.

Bei manchen Meistern führt das Streben, der Landschaft einen besonderen Reiz durch Staffage der verschiedensten Art hinzuzufügen, auf eine neue Erweiterung des Darstellungskreises, ja auf eine völlige Verschmelzung von Genre und Landschaft. So in den ausgezeichneten und zahlreichen Bildern *Philipp Wouwerman's* (1619—1668), der die vornehme Welt seiner Zeit in fröhlichem Jagdgetümmel und kriegerischen Begebenheiten mit scharfer Beobachtung, reicher Mannichfaltigkeit und unverwüstlich gediegener, feinster Durchbildung zu schildern weiss. Die Galerie zu Dresden besitzt einige sechzig derartige Bilder seiner Hand. Auch anderwärts findet man dieselben nicht selten. Dagegen

nehmen der Niederländer *Johann Miel* (c. 1599—1664) und der Deutsche *Johann Lingelbach* (1623—1674) Scenen italienischen Volkslebens in die landschaftliche Darstellung auf.

Andere Meister ergehen sich in Compositionen idyllischen Charakters, bei denen die italienische Auffassung der Landschaft meistens die Grundlage bildet,

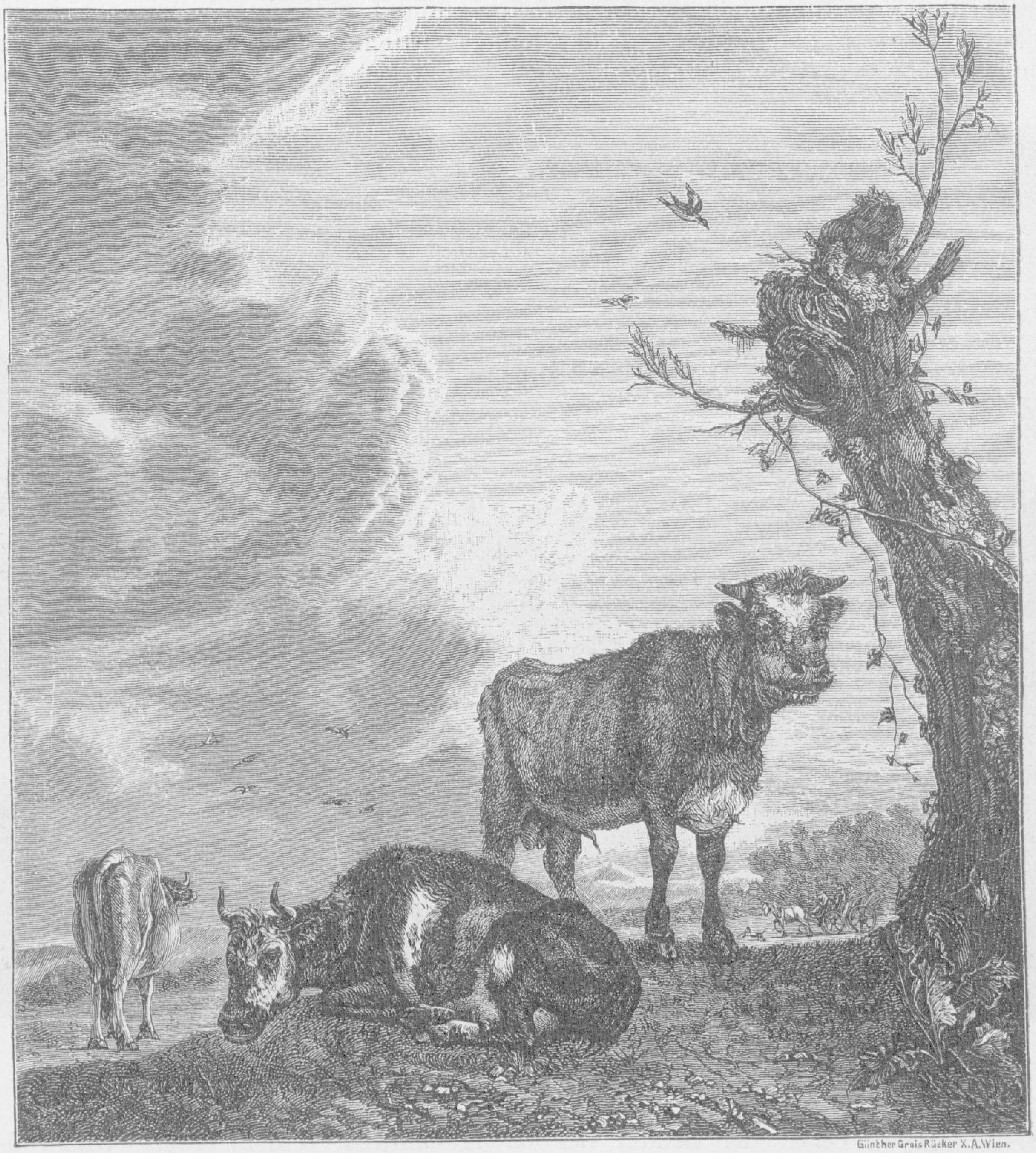


Fig. 704. Thierstück, von P. Potter. London. Buckingham-Palast.

und eine entsprechende Staffage von Hirten mit ihren mannichfachen Heerden hinzugefügt wird. So namentlich *Karl Dujardin* und *Nicolaus Berchem,* ferner *Johann Heinr. Roos,* und sein Sohn *Philipp Roos,* bekannt unter dem Namen *Rosa di Tivoli.* Im Gegensatze dazu giebt *Paul Potter*[1]) (1625—1654) einfache Darstellungen nordischen Hirtenlebens in anspruchslos aufgefasster heimischer Landschaft, weiss darin aber eine Feinheit, Wahrheit und Mannichfaltigkeit des Lebens

1) Paulus Potter, sa vie et ses œuvres, par *T. van Westrheene.* La Haye 1867.

zu entfalten, die seine Werke zu unübertroffenen Meisterstücken ihrer Gattung erheben (Fig. 704). Eins seiner berühmtesten Bilder ist in der Galerie der Ermitage zu S. Petersburg, andre hochbedeutende im Haag, in der Galerie zu Cassel u. s. w. Das Museum zu Berlin besitzt einen kostbaren Schatz an den geistreichen Skizzen und Studien des ausgezeichneten Künstlers. Dagegen legt der vielseitige *Albert Cuyp*[1]) (1620—1691) in seinen durch Wahrheit der Naturbeobachtung und Feinheit der Lichtwirkung und Luftstimmung ausgezeichneten Bildern den Hauptnachdruck auf das Landschaftliche, das er mit dem mannichfachsten Thierleben im Einklange darzustellen weiss. Nicht minder vorzüglich ist



Fig. 705. Winterlandschaft. Von A. van de Velde. Dresden.

Adrian van de Velde, der Bruder des obengenannten Willem (1639—1672), der ähnlich idyllische Zustände in seinen fein gestimmten Landschaften mit weidendem Vieh schildert, daneben aber auch mit demselben Reiz Winterlandschaften (Fig. 705), Strandbilder, Jagden u. a. darzustellen weiss.

Unmittelbar geht sodann die eigentliche Thiermalerei auf die Schilderung des Thierlebens in seiner Besonderheit ein. Schon *Rubens* hatte mehrere vorzügliche Darstellungen gewaltiger Jagd- und Kampfscenen aus der Thierwelt gegeben. Ihm schlossen sich mit grosser Begabung in ähnlicher Richtung *Franz Snyders* (1579—1657) und etwas später der nicht minder bedeutende *Johann Fyt* (1611—1661) an. Auch *Karl Rutharts* († um 1680) und der treffliche Darsteller des

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 101 A (V.-A. (Taf. 57) Fig. 4.

Geflügels *Jan Weenix* 1640—1719 (Fig. 706) sind hier zu nennen. Das Leben des Hühnerhofes hat *Melchior Hondekoeter* (1636—1695) zur Lieblingsaufgabe der Schilderung genommen; der Deutsche *Peter Caulitz* ist in derselben Sphäre bewandert, während *Joh. Elias Ridinger* (1698—1767) mehr in Kupferstichen als in Gemälden treffliche Jagdstücke geliefert hat.

Auch die Blumenmalerei gelangt bei den Holländern zu selbständiger Blüthe, die sich bis an den Schluss dieses Zeitraumes in anziehender Frische



Fig. 706. Geflügel. Von Wenix. Wien.

erhält. Die liebevolle Auffassung, die geschmackvolle Anordnung, der duftige Schmelz der Farben, die vollendete Harmonie in der Gesammtwirkung geben diesen Werken einen unvergänglichen Reiz. Schon *Johann Brueghel,* der „Blumen- oder Sammtbrueghel", hatte darin einen zierlichen Anfang gemacht. Ihm folgten sein Schüler *Daniel Seghers* (1590—1661) und der vorzügliche, poetisch anziehende *Johann David de Heem* (c. 1606—1683), sowie etwas später die talentvolle *Rachel Ruysch* (1664—1750) und der glänzende *Johann van Huysum* (1682—1749), der bis 1749 thätig war.

Endlich ist noch der Frühstücksbilder, der sogenannten „Stillleben" zu gedenken, die in sinniger Auswahl und geschmackvoller Anordnung die Ele-

mente eines tüchtigen Frühstücks auf elegantem Tische gruppirt zeigen. Im Römer blinkt der goldene Wein, die saftigen Früchte bieten sich neben den leckersten Erzeugnissen des Meeres verlockend dar, und selbst über diese todten Dinge weiss die Kunst durch geistreiche Behandlung, durch den Zauber der Farbe und des Helldunkels einen Schimmer von Poesie zu verbreiten. Als die vorzüglichsten Meister gelten neben manchen anderen *Wilhelm van Aelst* (1626—1679), *Jan Adriaenssen, Peter Nason* († nach 1680).

So hat die Kunst bei den Niederländern den ganzen Kreis des Daseins durchmessen, ist nach dem Verlassen der kirchlichen Hallen eine freie Weltbürgerin, eine treue Anhängerin der Natur geworden, und indem sie nichts für zu gering und unbedeutend hielt, allem Erschaffenen mit liebevollem Sinn nachging, ward es ihr gegeben, den wahren Funken des Lebens überall zu entdecken und selbst das Vergänglichste im ewigen Glanze der Schönheit zu zeigen.

SIEBENTES KAPITEL.

Die Kunst im 19. Jahrhundert.

Wenn wir als Beschluss unserer Darstellung der Kunstgeschichte einige Betrachtungen über die Kunst der Gegenwart zu geben versuchen, so haben wir vorweg daran zu erinnern, dass zu einer abschliessenden historischen Schilderung der Augenblick noch nicht gekommen ist. Zwar hat die künstlerische Entwicklung unserer Zeit mehr als ein halbes Jahrhundert mit nachhaltiger Kraft und vielseitiger Strebsamkeit durchmessen und eine Welt von Schöpfungen aller Art als Zeugnisse ihrer Thätigkeit hingestellt. Aber zu ihrem Ziele ist diese Bewegung noch nicht gekommen, noch strebt sie in unablässigem Ringen weiter und verbietet daher ein endgültiges Urtheil. Wohl aber können wir an der Hand der Geschichte, nach dem Maassstabe der aus ihr gewonnenen Ueberzeugung den bis jetzt von der heutigen Kunst zurückgelegten Weg prüfen und uns der errungenen Resultate versichern[1]).

Eine gerechte Würdigung der heutigen Kunst ist aber deshalb so schwer, weil wir in einer Uebergangszeit voll scharfer Gegensätze stehen, aus denen nur durch Kampf und Streit sich eine wahrhaft lebensvolle Zukunft hervorzubilden vermag; weil wir mit unserer Empfindung gar zu persönlich an der Entwicklung betheiligt sind und dadurch die Ruhe und Freiheit der Betrachtung verlieren. Die grossen Umwälzungen, welche gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts den Zustand Europas erschütterten und von Grund aus neu gestalteten, sind von ähnlichen Erscheinungen im Kunstgebiete begleitet worden. Aber in diesen neuen Bahnen ist die Kunst noch vielfachen Schwankungen ausgesetzt, die ebenfalls

[1]) Eine ausführliche Besprechung und reichhaltige bildliche Uebersicht habe ich im II. Band der Denkmäler der Kunst mit den Taf. 102—156 gegeben. Ein Auszug derselben erschien in dem Supplement zur Volksausgabe der Denkmäler, welche auf 23 Tafeln die wichtigsten modernen Schöpfungen vorführt. — Vgl. ausserdem die klar und gut geschriebene eingehende Darstellung (ohne Abbildungen) von *A. Springer*, die bildenden Künste der Gegenwart. Leipzig 1857. Sodann für die deutsche Kunst die umfangreiche, durch einzelne Illustrationen unterstützte Schilderung im IV. u. V. Bande von *E. Förster's* deutscher Kunstgeschichte. Leipzig 1860. Endlich *Fr. Reber*, Geschichte der neueren deutschen Kunst. Stuttgart 1876. Neue Ausgabe 1884.

einen ruhigen Ueberblick erschweren. Wie viele und wie mannichfaltige Einflüsse erfährt das heutige Schaffen durch die Stellung, welche unsere Zeit historisch-kritisch zur Vergangenheit einnimmt! Der erst neuerdings völlig geweckte geschichtliche Sinn lässt uns nach einer allseitigen Betrachtung und Würdigung vergangener Kulturformen streben. Indem aber jenes reiche Leben der Vorzeit dem Sinn erschlossen wird, dringt dasselbe in den Gedankenkreis und selbst in die Empfindung der Gegenwart ein. Wenn nun manche bedeutende und unentbehrliche Anregung dadurch gewonnen wird, ergiebt sich daraus nothwendig auch mancherlei Irrung, da es zu schwer ist, die Grenze der berechtigten Einwirkung zu bestimmen. Ueberhaupt aber regt sich unter dem Einfluss dieser historischen Anschauung der reflektirende Verstand nachhaltiger als jemals zuvor, und alterirt fortwährend das stille Walten der schöpferischen Phantasie. Damit wächst dann zugleich die Selbständigkeit des Einzelnen, der sich der Tradition gegenüber vollkommen frei fühlt und, so weit ihn die Schwingen der eigenen Kraft tragen mögen, sich seinem eigenen Ermessen überlässt.

Aber auch an positivem Gehalt bietet unsere Zeit dem künstlerischen Schaffen manches wichtige neue Element. Der vertiefte historische Sinn hat uns erst eine Geschichtsmalerei im wahren Sinne des Wortes gegeben, die ihre Aufgabe bestimmter fasst als jemals vorher geschah, und die das Walten der geistigen Mächte aus der ganzen Fülle zeitlich bedingter Erscheinungsformen zurückzuspiegeln strebt. Zugleich wird dadurch der Blick für die uns umgebenden Zustände des Daseins geschärft und nach allen Seiten hin der Darstellungskreis bereichert und vertieft. Ebenso hat die überaus rührige Naturbetrachtung den Landschafter auf einen neuen Standpunkt gehoben, von wo aus eine tiefer in das Wesen der Natur dringende Auffassung angebahnt wurde, die in der treuesten Charakteristik der Einzelformen, in der schärfsten Bezeichnung alles dessen, was die besondere landschaftliche Physiognomie bedingt, zu neuen Resultaten gelangt ist. Bei allen diesen mit grossem Eifer angebauten Richtungen darf man jedoch nicht verkennen, dass sie sich auf einer schmalen Basis, auf einem gefährlichen Terrain bewegen, und dass der geistige Gehalt durch das überwiegend realistische Streben, die Harmonie des Ganzen durch die Betonung des Einzelnen häufig beeinträchtigt wird.

Dagegen hat die heutige Kunst den einen grossen Vorzug jeder innerlich gesunden Kunstübung zum Theil wiedererlangt, dass sie nicht bloss, wie es im vorigen Jahrhundert meistens der Fall war, ein Luxusartikel der Vornehmen, ein exclusiver Genuss für die höher Gebildeten, sondern eine lebendige Sprache für das ganze Volk, ein Ausdruck seiner Anschauungen, Ideen und Interessen sein will. Damit hängt es innig zusammen, dass sich wieder eine ernste monumentale Kunst erhoben hat, deren Basis die würdigere neubelebte Architektur geworden ist. Die einzelnen Künste führen zwar auch getrennt von einander jene selbständige Existenz, welche durch die moderne Entwicklung schon seit dem 16. Jahrhundert ihnen als gutes Recht zu Theil geworden ist. Aber sie verharren nicht mehr ausschliesslich in dieser Isolirung; sie haben sich für grosse öffentliche Zwecke wieder einträchtig zusammengefunden, so dass die Sculptur und Malerei der Baukunst sich zu edlem Dienst ergeben und gemeinsam mit ihr Werke von ächt monumentaler Bedeutung und von unvergänglichem Werth geschaffen haben. So sind die Künste wieder jener höchsten Aufgaben sich bewusst geworden, dem öffentlichen Leben des ganzen Volkes als Ausdruck zu dienen, indem sie seinen gemeinsamen Bedürfnissen ein höheres Gepräge verleihen, seine religiösen Anschauungen in das Gewand der Schönheit hüllen, seine geschichtlichen Erinnerungen verherrlichen und den nationalen Geist sich selber im idealen Spiegelbilde zur Anschauung bringen.

Für die Entwicklung der heutigen Kunst ist der Antheil, welchen die verschiedenen Nationen an ihr nehmen, von charakteristischer Bedeutung. In erster Linie steht hier Deutschland, von welchem die wahrhaft gedankenvolle und zukunftreiche Neugestaltung der Kunst ausgegangen ist. Schon im vorigen Jahr-

hundert wurde der Grund dazu gelegt, denn während wohl überall einige Künstler aus dem herrschenden Manierismus durch gewissenhafte Hingabe an die Natur sich zu erlösen suchten, wurde die wahrhafte Befreiung doch erst durch das begeisterte Wirken Winckelmann's angebahnt, der die Welt zum wahren Verständniss der Meisterwerke des klassischen Alterthums führte und den lange verschütteten Quell wieder aufdeckte, aus welchem der Kunst abermals Gesundheit und Jugendkraft zuströmen sollte. Neben den Deutschen griffen die Franzosen mit ähnlicher Begeisterung zur Antike, um die Kunst wieder zu Ernst und Tiefe, zu Maass und Schönheit zurückzuführen. Maler und Bildhauer wetteiferten darin mit einander und gaben der ersten Epoche dieser neuentstandenen Kunst ein ausschliesslich antikisirendes Gepräge. Allein zu einer wahrhaft lebenskräftigen und selbständigen Entfaltung zu gelangen, bedurfte die Kunst eines neuen Impulses, einer nationalen Grundlage. Diese wichtige Existenzbedingung wurde ihr erst gewährt, als die von der napoleonischen Herrschaft unterdrückten Völker sich zu fühlen und das Joch der Fremdherrschaft abzuschütteln begannen. Seit den Befreiungskriegen giebt es wieder in Deutschland wie in Frankreich eine nationale Kunst, die in scharf ausgeprägter Eigenartigkeit ihre besonderen Aufgaben erfasst und ausbildet. Auch Belgien und Holland erfreuen sich seitdem einer erneuerten Pflege der nationalen Kunst, und England beweist mehr als in den früheren Jahrhunderten die Regungen einer selbständigen künstlerischen Schöpferkraft, die auf manchen Gebieten zu gediegenen Resultaten gelangt ist. Der eigentliche Süden steht dagegen in künstlerischer Produktion den übrigen Ländern auffallend nach. Weder von der pyrenäischen noch von der italienischen Halbinsel sind neuerdings eingreifende Leistungen hervorgegangen, und nur durch seine unvergleichlichen Schätze aus vergangenen Epochen übt Italien noch immer — wenn auch nicht mehr so unbedingt wie früher — einen bedeutenden Einfluss auf die künstlerische Bildung der Gegenwart. Doch mehren sich seit der politischen Befreiung des schönen Landes die Zeichen, dass auch im künstlerischen Leben die reiche Begabung der Nation zu einer Neugestaltung durchzudringen Miene macht. Auch in Spanien hat in jüngster Zeit die Malerei einen überraschenden Aufschwung genommen.

Architektur.

Die Durchforschung Griechenlands und die gewissenhafte Darstellung seiner Monumente, welche in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch Stuart und Revett erfolgte, war ein Ereigniss für die Geschichte der Architektur. Bis dahin hatte man die antiken Style nur in der gröberen Umgestaltung kennen gelernt, wie sie von den Römern gehandhabt wurden. Erst jetzt erschloss sich in Wahrheit die antike Architektur in ihrer unvergleichlichen einfachen Schönheit. Erst jetzt fing man an, ihr Gesetz zu begreifen und ihre reinen harmonischen Linien nachzufühlen. Aber es bedurfte eines Meisters von seltener Begabung, um alle die herrlichen neugewonnenen Anschauungen ins wirkliche Leben zu übertragen. *Karl Friedrich Schinkel* (1781—1841), ein Künstler, wie die Architektur ihn seit Jahrhunderten nicht mehr gesehen, war der Genius, der diese Mission vollbrachte. Sein hoher Sinn erfasste die Formen der griechischen Architektur nicht als etwas Vereinzeltes, sondern als lebensvolle Gliederung eines Organismus, dessen Gesetzmässigkeit er zu ergründen, und in dessen Geist er neue grossartige Schöpfungen zu componiren wusste. Seine Hauptwerke, das Schauspielhaus[1]), das Museum[2]), die neue Wache zu Berlin sind durch Bedürfnisse des modernen Lebens bedingt, aber im ächten Geist hellenischer Kunst empfunden und hingestellt. Allein mit diesen Ergebnissen, so gross sie immer waren, begnügte sich der strebende Geist des Meisters nicht. Er durchdrang den ganzen

1) Denkm. der Kunst Taf. 102 (V.-A. Taf. 58) Fig. 4. — 2) Ebenda Fig. 5. —

Kreis baugeschichtlicher Entwicklung, und indem er den klassischen Maassstab der antiken Kunst in ihrer einfachen Gesetzmässigkeit und Schönheit an Alles legte, erschloss sich ihm zu geistvoller Verwendung das ewig Gültige der verschiedensten Epochen. In den Entwürfen zur Orianda kam dies zum glänzendsten Ausdruck. Während aber diesem grossartigen Werke die Ausführung versagt blieb, gab er in mehreren andern Schöpfungen, namentlich in der Bauakademie zu Berlin[1]) die Grundlage für eine fortschreitende gedeihliche Entwicklung der Architektur, indem er zur gesunden Tradition des heimischen Backsteinbaues zurückgriff und damit den Adel antiker Formbildung und die Resultate der späteren Construktionssysteme verband. Die Traditionen Schinkel's haben nach dem Tode des grossen Meisters sich in dem Wirken seiner bedeutendsten Schüler, *Persius* (1804—1845)[2]), *Soller* (1805—1853)[3]), *Stüler* (1800—1865) (neues Museum)[4]), Schlosskuppel in Berlin, Schloss in Schwerin, von *Demmler* begonnen), *Strack* (1805—1880)[5]), zu denen im Privatbau noch *Hitzig* (1811—1881)[6]) (neue Börse, Reichsbank, Umbau des Zeughauses in Berlin) und *Knoblauch* (neue Synagoge, russisches Gesandtschaftshôtel zu Berlin)[7]) kommen, lebensfähig fortgesetzt, und besonders in der vollendeten Feinheit der Detailbildung und Ornamentation hat diese Schule Treffliches geleistet. In der jüngeren Generation bringen namentlich *Richard Lucae* († 1877) Privatbauten, Opernhaus für Frankfurt a. M., Polytechnikum für Berlin, von *Hitzig* und *Raschdorff* vollendet)[8]), und *Martin Gropius*[9]) († 1880) besonders in dem schönen Bau des Kunstgewerbemuseums diese Richtung mit Talent und künstlerischem Ernste zur Geltung, während Andere wie *Kyllmann* und *Heyden*[10]), *Ende* und *Böckmann*[11]) u. s. w. der Renaissance huldigen.

Minder consequent, minder geistvoll, aber in anderer Weise höchst folgenreich war die architektonische Thätigkeit, welche sich zu gleicher Zeit durch die seltene Kunstliebe König Ludwigs I. in München entfaltete. Kaum hat je ein anderer Regent so einsichtsvoll, so durchgreifend, so umfassend die Kunst gefördert wie dieser Monarch. Wenn die Mehrzahl anderer Fürsten und Mäcene die Kunst nur als Spielball ihrer Laune zur Befriedigung ihrer Privatgelüste verwenden, so gebührt König Ludwig der bleibende Ruhm, die monumentale, die volksthümliche Bedeutung der Kunst richtig erfasst zu haben. Indem er sämmtliche Künste bei der Herstellung grossartiger Aufgaben vereinigte, knüpfte er wieder zu lebensvoller Wirkung das Band inniger Gemeinsamkeit, welches so lange zerrissen gewesen war. Die Architektur stand wieder im Mittelpunkt, und die übrigen Künste wetteiferten in jugendlicher Werdelust, sich ihr dienend und helfend anzuschliessen. Fast verloren gegangene Zweige der Kunst, wie die Freskotechnik und die Glasmalerei, wurden wiederbelebt oder neu entdeckt. Andere, bisher kümmerlich betriebene, wie die Bildnerei in Erz, erhoben sich zu schwungvollem Betrieb, und eine neue Blüthe des tiefgesunkenen Kunsthandwerks schloss sich daran. Unter den Münchener Architekten vertritt *Leo von Klenze* (1784—1864) vorwiegend die Antike und die von ihr abgeleiteten Style. Wenngleich weit entfernt von der Hoheit, Reinheit und Genialität Schinkels (der indess nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben ist), wenngleich mehr in conventionell überlieferter Weise componirend, hat er doch in der Glyptothek, der Pinakothek, der Ruhmeshalle[12]), den Propyläen zu München, der Wallhalla bei Regensburg und der Befreiungshalle zu Kehlheim Werke von imposanter Anlage und ächt monumentaler Gesammthaltung hingestellt.

Ihm gegenüber ist *Friedrich von Gärtner* (1792—1847) als Vertreter der Romantik zu nennen. Diese Richtung, die auch in unserer modernen Literatur

1) Denkm. der Kunst Taf. 108 Fig. 1—3. — 2) Ebenda Fig. 10—14. — 3) Ebenda Taf. 107 Fig. 6—8. — 4) Ebenda Taf. 108 Fig. 4—9. — 5) Ebenda Taf. 107 Fig. 9 u. 10. — 6) Ebenda Fig. 15—17. — 7) Ebenda Fig. 18—20. — 8) Ebenda Taf. 139 (V.-A. Taf. 68) Fig. 1. — 9) Ebenda Fig. 4. — 10) Ebenda Fig. 5. — 11) Ebenda Fig. 3. — 12) Ebenda Taf. 109 Fig. 3.

eine so wichtige Rolle gespielt hat, wurde durch die Befreiungskriege in Deutschland zuerst geweckt und erhielt in dem Aufschwung des nationalen Gefühles kräftige Förderung. Wie man auf poetischem Gebiet sich in die nationalen Dichtungen des deutschen Mittelalters vertiefte, wandte man in der Kunst sich mit Eifer dem Studium der grossen Monumente jener Epoche zu. Gärtner bevorzugte den romanischen Styl, den er in einer Reihe von Werken, namentlich der Ludwigskirche, der Bibliothek[1]), Universität, der Feldherrnhalle u. a. stattlich, wenn auch im Einzelnen ohne Feinheit der Empfindung ausprägte. Auch die grossartige fünfschiffige von *Ziebland* (1800—1873) erbaute Basilika trägt den romanischen Formcharakter, während *Ohlmüllers* Kirche in der Vorstadt Au[2]) mit Glück einer elegant entwickelten Gothik sich anschliesst. Doch hat in München der romanische Styl eine Zeit lang die Oberhand behalten, wie namentlich der Bahnhof[3]) von *Bürklein* und manche andre Gebäude beweisen. Dagegen ist in neuerer Zeit während der Regierung König Max II. an den Bauten der Maximiliansstrasse (Nationalmuseum, Regierungsgebäude, Athenäum) ein Mischstyl zur Herrschaft gelangt, der in wenig glücklicher Weise die heterogensten Formen zusammenfügt, ohne sie innerlich zu einem Ganzen verschmelzen zu können. Die durchgebildete Renaissance vertritt *Neureuther* in dem ausgedehnten Bau des Polytechnikums und der Kunstakademie, während die zum Barocken neigende Richtung der deutschen Renaissance neuerdings durch *Gedon* (1844—1883) im Palais Schack, die Gothik durch *Hauberrisser* im neuen Rathhause erfolgreich geltend gemacht wurde[4]). Der romanische Styl ist von München aus an andere Orte, namentlich nach Hannover übertragen, neuerdings dort jedoch unter *Hase*[5]) und *Oppler* durch eine strenge gothische Richtung (Erlöserkirche, Marienburg und Anderes) verdrängt worden.

Dieselbe romantische Tendenz wurde sodann seit 1846 mit bedeutendem Erfolg in Wien aufgenommen, wo die Altlerchenfelder Kirche von *J. G. Müller*[6]) und die imposanten Gebäude des Arsenals[7]) den romanischen, die Votivkirche von *Ferstel*[8]) den gothischen Styl befolgen. Dagegen vertritt der klassisch gebildete *Theophil Hansen* (1813—1891) neben einem geläuterten Byzantinismus (Kirche der nichtunirten Griechen) eine edle, durch das Studium griechischer Kunst modifizirte Renaissance (Neubau des Reichstagshauses[9]), Palast Todesko, von *Förster* begonnen, evangelisches Gymnasium, Akademie der Künste, Musikgebäude[10]), Palast des Erzherzogs Wilhelm u. a.). Ihm zunächst steht der treffliche zu früh verstorbene *H. von Ferstel* (1828—1883), der zuerst in der Votivkirche den gothischen, in der Nationalbank den florentinischen Rundbogenstyl angewendet, in seinen späteren Werken, dem edlen Bau des österr. Museums[11]), dem Palais des Erzherzogs Victor, dem chemischen Laboratorium[12]) und der grossartigen, vor Kurzem vollendeten Universität sich einer edel behandelten Renaissance zugewendet hat. Durch Sgraffiten und farbige Dekorationen strebt er gleich Hansen der Architektur wieder eine polychrome Wirkung zu geben. Ausserdem hat der talentvolle *Hasenauer*[13]), der neben *Semper* an dem von diesem entworfenen Neubau der Burg betheiligt und nach dessen Tode sowohl mit Ausführung der Hofmuseen als dem Bau des neuen Burgtheaters betraut war, sowie *Tietz* durch eine Anzahl von Privatbauten zu der glänzenden Umgestaltung der Kaiserstadt beigetragen. Die gemeinsam schaffenden frühverstorbenen Meister *van der Nüll* und *Siccardsburg* haben in dem neuen Opernhause[14]) ein opulentes, wenn auch in der Dekoration etwas zu kleinliches Werk im französischen Renaissancestiel der Zeit Franz des Ersten hingestellt, das jedoch im Innern durch grossartige Anlage und namentlich

[1]) Denkm. der Kunst Fig. 1. — [2]) Ebenda Taf. 102 (V.-A. Taf. 58) Fig. 6 und Taf. 109 Fig. 2. — [3]) Ebenda Fig. 5. — [4]) Ebenda Taf. 140 (V.-A. Taf. 60) Fig. 3. — [5]) Ebenda Fig. 6. — [6]) Ebenda Taf. 111 Fig. 1 u. 2. — [7]) Ebenda Fig. 3. — [8]) Ebenda Taf. 137 (V.-A. Taf. 67) Fig. 1. — [9]) Ebenda Taf. 110 A (V.-A. Taf. 62) Fig. 4. — [10]) Ebenda Taf. 138 Fig. 2. — [11]) Ebenda Fig. 5. — [12]) Ebenda Fig. 4. — [13]) Ebenda Fig. 6. — [14]) Ebenda Taf. 137 (V.-A. Taf. 67) Fig. 5.

durch ein herrliches Treppenhaus erfreut. Die Gothik vertritt *Friedrich Schmidt* (1825—1891) zuerst am akademischen Gymnasium und mehreren Kirchen[1]) noch etwas zu herb und einseitig; in dem originellen Kuppelbau der Fünfhäuserkirche[2]) dagegen und dem imposanten neuen Rathhaus in freier Meisterschaft und einer den modernen Anschauungen entsprechenden Umgestaltung. Die deutsche Renaissance hat neuerdings *Wielemans* in dem stattlichen Bau des Justizpalastes zur Geltung gebracht. Durchweg ist den meisten Wiener Bauten Opulenz und Gediegenheit der Ausführung nachzurühmen[3]).

Ueberwiegend romanischen Einflüssen hat sich zu Karlsruhe *Eisenlohr* († 1853), jedoch in besonders feiner, geistvoller Weise hingegeben, wie die von ihm entworfenen Hochbauten der badischen Eisenbahnen bezeugen[4]). *Hübsch* dagegen, ebenfalls in Karlsruhe thätig (1795—1863)[5]), hat in seinen zahlreichen Bauten, der Kunsthalle, dem Theater[6]), den Orangeriegebäuden daselbst, der Trinkhalle zu Baden[7]), der Kirche zu Bulach[8]) u. a. sich eine selbständige Weise gebildet, in welcher die romantische Richtung durch eine etwas nüchterne Reflexion modifizirt wird. Neuerdings sodann hat *Jos. Durm* den Uebergang zu einer edlen hellenistischen Renaissance gefunden und in einer Anzahl fein durchgeführter Bauten (Vierordtbad, Festhalle, Friedhof, Palais Schmieder, Kunstgewerbeschule u. a.) festgehalten.

In Dresden hat seit früheren Zeiten die Renaissance fast ausschliessliche Geltung und ist in neueren Tagen durch den reichbegabten *Gottfried Semper* (geb. 1804 in Altona, gest. 1879 in Rom) in bedeutenden Werken ausgeprägt und an dem feiner entwickelten hellenistischen Formgefühl zu einer neuen Stufe fortgebildet worden. Das Theater[9]) und das Museum daselbst sind tüchtige Zeugnisse dieses Strebens; noch freier und grossartiger der Mittelbau des Polytechnikums in Zürich[10]) und der Entwurf zu einem Opernhause für Rio de Janeiro und für München. Später für den Umbau der Kaiserburg und die Errichtung der neuen Museen wie des Hofburgtheaters nach Wien berufen, hat er die Grundzüge zu allen diesen Bauten in der ihm eigenen Grossartigkeit der Conception festgestellt. Für Dresden hat er die Pläne zum Neubau des abgebrannten Theaters in einem derben Hochrenaissancestyl entworfen. Auch in Stuttgart hat die Renaissance in mehreren Bauten von *Leins*, namentlich der Villa des Kronprinzen, jetzigen Königs[11]), und dem Königsbau (dagegen im gothischen Styl die elegante Johanniskirche) sich mit günstigem Erfolg geltend gemacht. Andres nicht minder Werthvolle ebendort von *Egle* (Polytechnikum[12]), Baugewerkschule, neue katholische Kirche und Privatbauten) und, nicht ohne Hinneigung zum Barocco, von *A. Gnauth* (1840—1884) Villa Siegle, Württemb. Vereinsbank u. a.) Zu den tüchtigsten Vertretern der Renaissance gehören endlich *L. Bohnstedt* (1821 bis 1885)[13]), dessen preisgekrönter Entwurf für das Parlamentshaus das Beste erwarten liess und *J. Raschdorff*, dessen malerische, lebendig entwickelte Bauten (zahlreiche Privatbauten in Köln und Umgegend, Theater in Köln, Gewerbeschule und Bibliothek der Schulverwaltung daselbst, Gymnasium und Bankgebäude zu Bielefeld u. a.) eine freie Umbildung der französischen und deutschen Renaissance erkennen lassen[14]). Neuerdings ist die deutsche Renaissance mit überraschender Einmüthigkeit im Norden und Süden, im Osten und Westen fast in allen grösseren deutschen Städten zur Herrschaft gelangt, und wenn auch einzelne Gothiker, wie der talentvolle, namentlich im Kirchenbau vortreffliche *Joh. Otzen* die Tradition

[1]) Denkmäler der Kunst Fig. 3. — [2]) Ebenda Taf. 138 Fig. 1. — [3]) Vgl. das von *C. v. Lützow* und *Tischler* herausgegebene Werk über die Privatbauten Wiens, und das neuerdings erscheinende Prachtwerk über die dortigen Monumentalbauten, zunächst das Opernhaus und den Justizpalast enthaltend. — [4]) Denkm. d. Kunst Taf. 110 (V.-A. Taf. 62) Fig. 1 u. 2. — [5]) Ebenda Fig. 3—8. — [6]) Ebenda Fig. 8. — [7]) Fbenda Fig. 6 u. 7. — [8]) Ebenda Fig. 3—5. — [9]) Ebenda Fig. 10 u. 11. — [10]) Ebenda Taf. 110A (V.-A. Taf. 62 A) Fig. 1. — [11]) Ebenda Fig. 2. — [12]) Ebenda Fig. 3. — [13]) Ebenda Taf. 139 (V.-A. Taf. 68) Fig. 2. — [14]) Ebenda Taf. 139 (V.-A. Taf. 68) Fig. 6 u. Taf. 140 (V.-A. Taf. 69) Fig. 4.

des Mittelalters wiederbeleben möchten, so steht diese Richtung im Profanbau den Anschauungen unserer Zeit zu fremdartig gegenüber. Hoffen wir nur, dass die deutsche Renaissancebewegung den barocken Auswüchsen sich ferner halte, als es vielfach bisher geschehen.

In Frankreich stehen sich die Klassiker und Romantiker schärfer und extremer gegenüber als anderswo. Umfangreich und nachhaltig ist die klassische Richtung, deren einflussreiche Repräsentanten *Percier* und *Fontaine* waren, vertreten. In der ersten napoleonischen Aera waren es die prunkvollen Formen der römischen Architektur, welche dem modernen Cäsarenthum zum entsprechenden, etwas theatralischen Ausdruck gereichten. *Chalgrin's* Arc de l'Étoile[1]) und *Vignon's* Madeleine zu Paris[2]) gehören zu den prächtigsten Monumenten jener Tage. Eine energische Reaction haben dagegen die Romantiker erhoben, unter denen Namen wie *Lassus* und *Viollet-le-Duc* († 1879) glänzen. Sie schreiben den gothischen Styl des 13. Jahrhunderts auf ihre Fahne und suchen die Formen der Zeit Ludwigs des Heiligen dem Leben der Gegenwart in unermüdlich eifriger Propaganda anzupassen. Ein opulentes Werk dieser Richtung ist die nach Plänen des deutschen Architekten *Gau* erbaute Kirche Ste. Clotilde[3]). Indessen stellten sich diesen romantischen Bestrebungen der modernen Gothiker mit nicht minderer Energie und künstlerischer Kraft jene Anhänger der klassischen Richtung gegenüber, die nach der edlen Einfachheit griechischer Formen strebten und damit bei kirchlichen Aufgaben bisweilen ein Zurückgreifen zu altchristlichen Anlagen verbanden. So *Hittorff* (1792—1867) in seiner prächtigen Kirche S. Vincent de Paul[4]). Für den Profanbau kommt überwiegend die glanzvoll dekorative französische Renaisance des 16. Jahrhunderts zur Anwendung, die an malerischem Reiz der entsprechenden Gothik mindestens ebenbürtig, an plastischer Fülle des Details ihr überlegen ist, neuerdings freilich wieder durch die Vorliebe für die Style Ludwigs XIV. und XV. verdrängt. Der prachtvolle Ausbau des Hôtel de ville und neuerdings die glänzenden Vollendungsbauten des Louvre sind die Hauptwerke dieser Gattung. Edler und maassvoller ist *Duban* mit seiner Ecole des beaux arts, einem der anziehendsten und besten Werke der neueren Pariser Architektur. Hierher gehören auch *Labrouste* († 1885) mit der streng klassicistischen Bibliothek von S. Geneviève und *Normand* mit der im pompejanischen Style reich und geschmackvoll durchgeführten Villa des Prinzen Napoleon in den Champs Elysés. Von den Prachtbauten des letzten Kaiserthums seien besonders die üppig prunkvolle neue Oper von *Garnier*, das Palais de Justice von *Duc*, das Tribunal de Commerce von *Bailly*, von den Kirchen Ste. Trinité von *Ballu* und St. Augustin von *Baltard* hervorgehoben[5]).

England hat, so grossartig daselbst auch nach allen Seiten die baulichen Unternehmungen getrieben werden, für die künstlerische Fortbildung der Architektur keine erhebliche Bedeutung. Nachdem im Anfang dieses Jahrhunderts auch dort eine strengere, aber zugleich nüchterne klassische Richtung eingeschlagen wurde, von der *Robert Smirke* in seinem Covent Garden-Theater[6]) ein Beispiel hingestellt hat, ist in der Folge die architektonische Thätigkeit zu den hergebrachten Mustern bequem zurückgekehrt. Für Profangebäude, namentlich Paläste, findet man sich mit den Vorschriften Palladio's und Vignola's ab, oder man greift zu den üppigen Formen des neuesten Pariser Louvrestyls. Für geistliche Zwecke, Kirchen- und Schulgebäude, sowie für burgartige Schlossanlagen wird mit Vorliebe der spätgothische Styl des Landes angewendet, für dessen Wiederaufnahme *Pugin* einflussreich gewirkt hat, und der bisweilen wie in den Parlamentsgebäuden von *Barry*[7]) an luxuriöser Prunkentfaltung mit den üppigsten Monumenten des 16. Jahrhunderts wetteifert. Neben ihm haben sich

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 102 (V.-A. Taf. 58) Fig. 3. — [2]) Ebenda Fig. 2. — [3]) Ebenda Taf. 112 Fig. 4. — [4]) Ebenda Fig. 1—3. — [5]) Ebenda Taf. 141 (V.-A. Taf. 70) Fig. 1—6. — [6]) Ebenda Taf. 102 (V.-A. Taf. 58) Fig. 1. — [7]) Ebenda Taf. 112 (V.-A. Taf. 65) Fig. 8.

besonders *Scott* und *Street*, neuerdings auch *Waterhouse* durch tüchtiges Verständniss der strengeren gothischen Formen ausgezeichnet. Das Originellste und Werthvollste unter den neueren Schöpfungen der englischen Architektur sind die zahlreichen grösseren und kleineren Landsitze, in welchen ein frei malerisches Element mit Glück zur Geltung gelangt.

In allen übrigen Ländern haben diese modernen Bewegungen noch immer nicht vermocht, die seit drei Jahrhunderten überlieferten, fest ausgeprägten Systeme der Renaissance zu verdrängen. In Italien zwar hat längere Zeit der strenge Klassicismus vom Ausgang des vorigen Jahrhunderts sich in Kraft erhalten; doch beweisen die jüngeren Erscheinungen, namentlich Bauten wie *Mengoni's* Sparkassengebäude in Bologna und desselben gewaltige Galerie Vittorio Emmanuele in Mailand eine neue Belebung der Renaissance. Soweit also der Blick das architektonische Schaffen der Gegenwart überschaut, bewegt sich die Thätigkeit streng innerhalb der Kreise geschichtlich abgeschlossener Formen. Freier oder befangener, kühner oder zahmer, geschickt oder ungeschickt, in lebendiger, selbständiger Auffassung oder in gedankenlosem Nachbeten suchen wir uns mit der Tradition abzufinden. Der historisch-kritische Sinn ist überwiegend dem Bauschaffen unserer Zeit aufgeprägt. Doch ist dies der einzige Weg, auf welchem die Architektur den Moment erreichen kann, wo die Gegenwart unbeirrt aus ihren eigenen Bedürfnissen und ihrem innersten Wesen sich das vollkommen entsprechende Kleid schaffen wird.

Bildnerei.

Aus der affektirten Süsslichkeit, in welche die Plastik des 18. Jahrhunderts versunken war, lenkte zuerst der Venezianer *Antonio Canova*[1]) (1757—1822) zu einer reineren klassischen Empfindung über. Besonders in Darstellung weiblicher Schönheit erreichte er eine gefällige Grazie, die indess noch durch einen Nachhall der früheren überzierlichen Manier und durch eine elegante Glätte getrübt wird. Weniger gelang ihm das Würdige und Erhabene monumentaler Compositionen. (Grabmal Papst Clemens XIII. in S. Peter, Clemens XIV. in SS. Apostoli zu Rom, Erzherzogin Christina in der Augustinerkirche zu Wien, Tizian in Sta. Maria de' Frari zu Venedig, Alfieri in Sta. Croce zu Florenz), und vollends ins Theatralische fällt er bei heroischen Aufgaben, wie der Theseusgruppe im Theseustempel zu Wien, den beiden Fechtern und dem Perseus in der Sammlung des Vatikan. Sein Einfluss auf die Zeitgenossen war ein überaus durchgreifender, und wenige Plastiker seiner Epoche blieben davon unberührt. Am reinsten tritt derselbe bei *Johann Heinrich Dannecker* aus Stuttgart hervor (1758—1841), der besonders in weiblichen Gestalten, wie in der berühmten Ariadne[2]) bei Herrn Bethmann zu Frankfurt, eine reinere Anmuth entfaltete und zugleich im Portraitfache durch feinen Natursinn und edle Charakteristik sich auszeichnet. So in der kolossalen Schillerbüste des Museums zu Stuttgart und der Lavaterbüste auf der Bibliothek zu Zürich. Weniger glücklich war der Künstler in Gestalten des christlichen Kreises wie dem segnenden Christus, Johannes u. a., wo der blosse Adel einer lauteren Formgebung nicht ausreicht. Bei den Franzosen ist es besonders *Chaudet*,[3]) (1763—1810), der die strengere antikisirende Richtung allerdings in einer gewissen conventionellen Behandlung vertritt. Selbständig wandte sich zu gleicher Zeit der Engländer *John Flaxman* (1755—1826) einer schlichten Auffassung der Antike zu, die er in zahlreichen Idealwerken, Monumenten[4]) und in den Umrissen zu Homer und Dante bewährte. Auch der berühmte schwedische Bildhauer *Sergell* (1736—1833), der seine künstlerische Ausbildung gleichfalls in Rom empfing, gehört zu den frühesten Erneuerern des

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 103 (V.-A. Taf. 59) Fig. 1—4. — [2]) Ebenda Fig. 7. — [3]) Denkm. der Kunst Taf. 103 (V.-A. Taf. 59) Fig. 5. — [4]) Ebenda Fig. 6.

klassischen Idealstyls, dessen Tradition sodann seine Landsleute *Byström* (1784 bis 1848) und *Fogelberg* weiter fortgeführt haben.

Tiefer als alle diese Meister drang der Däne *Bertel Thorwaldsen* (1770 bis 1844) in den Geist und die Schönheit klassischer Kunst ein und schuf mit unerschöpflich reicher Phantasie und im edelsten Formgefühl eine Anzahl von Werken, die so lauter, so keusch und edel in griechischem Geiste gedacht sind, wie die architektonischen Werke Schinkels[1]). In seinem berühmten Fries des Alexanderzuges[2]) in der Villa Sommariva, jetzt Carlotta am Comer See lebt der ächt griechische Reliefstyl in ganzer Strenge und Reinheit wieder auf; in zahllosen Statuen, Gruppen und kleineren Reliefs variirt er in geistreicher Mannichfaltigkeit und liebenswürdiger Naivetät die Stoffwelt der antiken Mythologie, und selbst das Gebiet christlicher Anschauungen[3]) erhält in den plastischen Arbeiten für die Frauenkirche in Kopenhagen eine neue Behandlung voll Würde und Schönheit. Von seinen Monumentalwerken nennen wir die Standbilder Gutenbergs zu Mainz und Schillers zu Stuttgart, den sterbenden Löwen zu Luzern, das Reiterstandbild Kurfürst Maximilians zu München, die Grabmäler des Herzogs von Leuchtenberg in St. Michael daselbst und Papst Pius VII. in S. Peter zu Rom. Unter seinen Schülern versuchte der aus Bremen stammende *Herm. Freund* († 1840) mit selbständiger Begabung die Gestalten der nordischen Sage in den Kreis der Bildnerei zu ziehen, wie besonders der grosse Ragnarökrfries im Schloss Christiansborg zu Kopenhagen beweist, während der Schleswiger *Bissen* (1798—1868) sich mehr den antiken Stoffkreisen zuwandte und ausserdem manch tüchtiges Bildniss hervorbrachte.

Während so in vielseitiger begeisterter Thätigkeit das weite Reich der idealistischen Sculptur wieder angebaut wurde, wandte sich der Berliner *Johann Gottfried Schadow* (1764—1850) mit Energie einer mehr realistischen Richtung zu, die vorwiegend nach lebendiger Auffassung und scharfer Charakteristik der individuellen Erscheinungen strebte. Sein Monument des Grafen von der Mark[4]) in der Dorotheenkirche zu Berlin, die Standbilder Ziethens und des Fürsten Leopold von Dessau auf dem Wilhelmsplatz daselbst, die Statue Friedrich's des Grossen[5]) zu Stettin (weniger das Denkmal Blüchers zu Rostock und der Luther zu Wittenberg) und manche andere sind ein lebendiger Protest gegen den Manierismus der bis dahin herrschend gewesenen Richtung und erschliessen der Plastik auf's Neue ein Gebiet, das sie seit zwei Jahrhunderten fast gänzlich verloren hatte[6]).

Durch diese Erscheinungen ist der modernen Bildnerei eine Bahn geöffnet worden, auf der sie neuerdings zu den grossen Erfolgen gelangt ist und die ihr eine schöne und mannichfaltige Wirksamkeit auch weiterhin sichert, sofern sie an den gewonnenen Grundsätzen festhält und in richtiger Würdigung ihrer Ziele fortschreitet. Wenn auch die Welt idealer Gestaltungen niemals wieder jene Bedeutung für uns gewinnen kann, die sie bei den Griechen hatte, so bietet das natürliche Leben doch immerfort eine Fülle entzückender Motive voll Naivetät, die der plastischen Phantasie reichliche Anregung zu Idealschöpfungen gewähren. Sodann liegt in der keuschen Anmuth, dem reinen Adel der antiken Auffassung ein unvergänglicher Reiz, der unmittelbar jede menschliche Empfindung anspricht und allen aus ähnlichem Geist geborenen Werken die lebendige Theilnahme derer verbürgt, die an der einfachen Schönheit der natürlichen Erscheinung sich erquicken mögen. Daher wird der Idealstyl hellenischer Kunst, wie die Gegenwart ihn rein erkannt und in freier Thätigkeit sich neu zu eigen gemacht hat, immerfort ein unveräusserliches köstliches Gut der modernen Plastik bilden.

[1]) *Thiele*, Thorwaldsen's Leben und Werke. — Thorwaldsen von *Eugène Plon*, deutsch von *Max Münster*. Wien 1875. — [2]) Denkmäler der Kunst Taf. 103 (V.-A. Taf. 59) Fig. 11. — [3]) Ebenda Fig. 10. — [4]) Ebenda Fig. 8. — [5]) Ebenda Fig. 9. — [6]) Vgl. die Zeichnungen Schadow's in Facsimile-Nachbildungen. Berlin 1886 und G. Schadows Aufsätze und Briefe nebst einem Verzeichniss seiner Werke. 2. Aufl. Stuttgart 1890.

Aber noch viel unmittelbarer, volksthümlicher sprudelt die andere Quelle, aus welcher die moderne Bildnerei ihre Stoffe schöpft. Der alte Zug des germanischen Geistes nach prägnanter Auffassung des Charakteristischen jeder Einzelexistenz, der schon die Plastik des 15. Jahrhunderts fast ausschliesslich beherrschte, hat sich mit neuer Kraft geltend gemacht und erhält in dem erwachten historischen Sinn, in dem gesteigerten Nationalgefühl mächtige Verbündete.

Das neuerstandene geschichtliche Bewusstsein der Völker verlangt heutigen Tages seine Helden, die Vertheidiger seiner Freiheit, die Vertreter seines Geistes, die Kämpfer in den Schlachten des Schwertes wie des Gedankens in voller Wahrheit ihrer wirklichen Gestalt verherrlicht zu sehen. Die Plastik muss sich demnach in die ganze charakteristische Erscheinung des Individuums vertiefen, muss das Walten des besonderen Geistes, wie es sich in der natürlichen Gestalt, in der Physiognomie und sogar in den Aeusserlichkeiten der Haltung und der Tracht ausspricht, erforschen, und selbst das geheimnissvolle Leben der Seele, soweit es den Mitteln der Plastik zugänglich ist, zum Ausdruck bringen. Wie für diese Richtung das Studium der Bildwerke des 15. Jahrhunderts grosse Bedeutung hat, so darf andrerseits der Einfluss der antiken Auffassung auch hier nicht gering angeschlagen werden, da ohne das durch sie gewonnene Schönheitsgefühl leicht ein Ausarten und Uebertreiben ins Naturalistische erfolgen würde.

Den ersten Rang unter den deutschen Bildhauerschulen der Gegenwart nimmt die Berliner ein[1]). Während hier *Friedrich Tieck*[2]) in einer Reihe würdiger Werke, namentlich in der plastischen Ausstattung des Schauspielhauses, die antike Auffassung festhielt, prägte sich die Richtung, welche Schadow eingeschlagen hatte, in edler und maassvoller Weise durch die lange, einflussreiche Wirksamkeit von *Christian Rauch* (1777—1857) zur Vollendung aus[3]). Weniger durch den Reichthum an schöpferischen Ideen, als durch das feine Naturgefühl, den geläuterten Sinn für einen wahrhaft plastischen Styl und eine unübertreffliche Sorgfalt in der Durchführung nimmt dieser Meister eine wichtige Stellung ein. Seine Bedeutung beruht aber nicht allein in seinen zahlreichen Werken, sondern auch in dem Einfluss, den er auf einen grossen Kreis begabter Schüler ausübte. Während er in idealen Werken, wie in den Victorien und manchen trefflichen Reliefdarstellungen, eine wahrhaft klassische Schönheit zur Erscheinung bringt, bezeichnen seine Standbilder des Fürsten Blücher zu Berlin und Breslau, der Generale Bülow und Scharnhorst, York und Gneisenau, die kolossale Reiterstatue Friedrichs des Grossen zu Berlin, die herrlichen Marmorbilder der Königin Luise und Friedrich Wilhelms III. im Mausoleum zu Charlottenburg, die Erzbilder Dürers zu Nürnberg, Kants zu Königsberg, König Max I. zu München und manche andre einen Höhenpunkt in feiner Charakteristik und lebensvoller Prägnanz der Auffassung. Manche tüchtige Schüler sind aus seiner Werkstatt zu selbständiger Bedeutung und freier Meisterschaft hervorgegangen und bilden in rüstigem Schaffen, dem es an einer Menge bedeutender öffentlicher Aufgaben nicht fehlt, den Kern der heutigen Berliner Schule. Zu den hervorragendsten der dortigen Meister zählen *Friedrich Drake* (1805—1882)[4]), dessen Reliefs am Standbild Friedrich Wilhelms III. im Thiergarten bei Berlin voll naiver Anmuth sind; andre tüchtige Werke sind eine der Marmorgruppen auf der Schlossbrücke, ferner der Melanchthon in Wittenberg, Schinkel in Berlin und die Reliefs am Beuthdenkmal ebendort, Justus Möser zu Osnabrück, Johann Friedrich der Grossmüthige zu Jena, vor Allem das Reiterbild Kaiser Wilhelms auf der Rheinbrücke der Eisenbahn zu Köln. *Schievelbein* († 1867)[5]), der besonders in der Reliefcomposition einen Reichthum von Phantasie entfaltet, so in dem grossen Friese,

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 113 u. 114 (V.-A. Taf. 63). — [2]) Ebenda Taf. 113 V.-A. Taf. 63) Fig. 1 und 2. — [3]) Ebenda Fig. 5—8. Vgl. *Fr.* und *K. Eggers*, Chr. Rauch. Berlin 1873—1890. 5 Bde., im Schlussband Nachbildungen sämmtlicher Werke des Meisters. [4]) Denkm. der Kunst Taf. 113 (V.-A. Taf. 63) Fig. 10 u. Taf 114 Fig. 1. u. 2. — [5]) Denkmäler der Kunst Taf. 113 (V.-A. Taf. 63) Fig. 11.

Pompejis Untergang dastellend, im Neuen Museum, in dem Relief an der Brücke zu Dirschau; ausserdem von ihm eine der besten Marmorgruppen der Schlossbrücke zu Berlin und der Entwurf zum Postament der Reiterstatue Friedrich Wilhelms III. für Köln; *Bläser* († 1874), von dem die wirkungsvollste der Marmorgruppen auf der Schlossbrücke[1]) herrührt; ferner das Reiterbild Friedrich Wilhelms IV. für die Rheinbrücke zu Köln, das Standbild Frankes für Magdeburg, ein Fries an der Brücke zu Dirschau und das Reiterbild Friedrich Wilhelms III. für Köln; *A. Fischer*[2]) mit seinen Gruppen für den Belleallianceplatz, der frühverstorbene *Hagen* mit den Reliefs am Thaerdenkmal, und in der Thierbildnerei[3]) *A. Kiss* († 1865), der indess auch historisch Monumentales geschaffen hat (Amazonenkampf, S. Michael und S. Georg als Drachentödter, Reiterbilder Friedrich Wilhelms III. für Königsberg und Breslau), *Th. Kalide* und *W. Wolff*. Unter den jüngeren besonders der schwungvolle *Reinhold Begas*[4]) (Schillerdenkmal für Berlin und mehrere Idealgruppen von erstaunlicher Frische der Formgebung und pulsirender Lebenswärme, meisterlich durchgeführte Marmorbüste A. Menzels in der Nationalgalerie u. a. m.), sowie *Siemering* (herrlicher Fries zur Siegesfeier 1871, Kriegerdenkmal für Leipzig, Gräfedenkmal für Berlin u. a.)[5]).

An Vielseitigkeit der Begabung, Feinheit des Formgefühls und Tiefe der Empfindung nimmt unter den Bildhauern dieses Jahrhunderts unzweifelhaft *Ernst Rietschel* (1804—1861) eine der ersten Stellen ein[6]). Aus der Schule Rauchs hat er die Richtung auf treue, charakteristische Darstellung des Lebens und liebevolle Sorgfalt der Durchbildung erhalten, und sein Doppelmonument Schillers und Goethes in Weimar, noch reiner und glücklicher aber sein Lessing in Braunschweig[7]) und der für Worms entworfene Luther sind sprechende Beispiele dieser Gattung. In der für die Friedenskirche bei Potsdam gearbeiteten Gruppe der Maria mit dem Leichnam Christi[8]) hat er ein Werk voll ergreifenden Ausdrucks und tiefster religiöser Empfindung hingestellt, während die zahlreichen Reliefcompositionen für das Giebelfeld des Opernhauses zu Berlin, das Theater und Museum zu Dresden ihn auf dem Gebiet antiker Idealstoffe in nicht minder würdevoller und bedeutender Weise repräsentiren. Zu Dresden war sodann *Ernst Hähnel*[9]) thätig († 1891), dessen schwungvolle Compositionen (Theater und Museum zu Dresden) sich meist in antiker Anschauungsweise bewegen, der aber auch in monumentalen Standbildern, wie in dem Beethoven zu Bonn, Kaiser Karl IV. zu Prag, und den für das Dresdener Museum geschaffenen Statuen, namentlich dem herrlichen Rafael, Werke von feiner Charakteristik hingestellt hat. Neuerdings hat *Schilling*[10]) namentlich durch seine Idealgruppen der Tageszeiten für die Brühl'sche Terrasse, das Rietscheldenkmal für Dresden, das Schillerstandbild für Wien, das Siegesdenkmal auf dem Niederwald u. A. sich hervorgethan. Sodann unter den Schülern Rietschel's *Donndorf*, der am Lutherdenkmal betheiligt war, für Weimar das Reiterbild Karl Augusts, für New-York einen trefflich aufgebauten Brunnen geschaffen hat und neuerdings das Schumanndenkmal für Bonn und das Corneliusstandbild für Düsseldorf[11]) ausgeführt hat, Werke von edelstem Mark und lauterstem Lebensgefühl.

In München war der reichbegabte *Ludwig Schwanthaler* (1802—1848) der Hauptvertreter einer mehr romantischen Richtung, die der modernen Plastik ein neues Gebiet frischer Anschauungen erschloss[12]). Mit fast unerschöpflicher Phantasie begabt, hat dieser Meister in seinem kurzen Leben eine Fülle umfangreicher Aufgaben gelöst, indem er den meisten der unter König Ludwig entstandenen Gebäude ihren plastischen Schmuck gab. Während diese sich durch fruchtbare Erfindung und einen glücklichen dekorativen Sinn auszeichnen, vermochte der

[1]) Denkm. d. Kunst Fig. 12. — [2]) Ebenda Fig. 9. — [3]) Ebenda Taf. 114 Fig. 9—11. — [4]) Ebenda Taf. 143 (V.-A. Taf. 71) Fig. 5. — [5]) Ebenda Fig. 2. — [6]) Vgl. Ernst Rietschel von *Andr. Oppermann*. Leipzig 1863. — [7]) Denkm. der Kunst Taf. 114 Fig. 3. — [8]) Ebenda Fig. 4. — [9]) Ebenda Taf. 115 Fig. 6 u. 7. — [10]) Ebenda Taf. 143. (V.-A. Taf. 71) Fig. 3. [11]) Ebenda Taf. 144 Fig. 4. — [12]) Ebenda Fig. 1 und 2.

Künstler, zu rastlosem Schaffen angetrieben und durch körperliche Hinfälligkeit gehemmt, nicht seinen selbständigen monumentalen Schöpfungen jene allseitige Durchbildung der Form zu geben, die eine Lebensbedingung plasticher Werke ist. Doch lässt sich auch in diesen Arbeiten eine grossartige monumentale Auffassung nicht verkennen, wie namentlich das kolossale Standbild der Bavaria in München beweist. Eine zahlreiche Schule hat sich aus der Werkstatt dieses Meisters entwickelt. Die begabteren Künstler[1]) wie *Schaller,* der fein empfindende *Widmann* und *Brugger,* sowie *Zumbusch*[2]), durch sein vorzügliches Denkmal für König Max II. bekannt geworden, haben mit Erfolg eine sorgfältigere Durchbildung in die Münchener Plastik eingeführt, *M. Wagmüller* († 1882) und andere sodann eine freiere mehr malerische Richtung eingeschlagen. Schwanthalers Einfluss wurde namentlich auch nach Wien verpflanzt, wo *Hans Gasser* sich durch sinnige Begabung auszeichnete und *Fernkorn* († 1878), ein Schüler Schwanthalers, mehrere monumentale Arbeiten, besonders die energisch bewegten Reiterbilder des Erzherzogs Karl und des Prinzen Eugen ausgeführt hat. *Zumbusch* hat sodann dort das charaktervolle Beethovendenkmal geschaffen und neuerdings das riesige Monument für die Kaiserin Maria Theresia vollendet. Ein fein empfundenes Denkmal für Franz Schubert ging aus *K. Kundmanns* Händen hervor, der dann im Tegetthoffdenkmal ein höchst originelles und bedeutsames Werk hervorbrachte, während *V. Tilgner* durch frappante malerische Behandlung von Büsten sich auszeichnet, *R. Weyr* in den Sculpturen für die Hofmuseen und den Reliefs des Grillparzerdenkmals (die Bildnissfigur von Kundmann) Hervorragendes leistete.

In Frankreich[3]) hat die Plastik sich bald von der strengen Herrschaft der Antike zu befreion gesucht und überwiegend das Streben nach lebendiger Wirkung, nach Ausdruck und Leidenschaft, selbt bis zu einseitigem Naturalismus verfolgt. Den Franzosen kommt in allem bildnerischen Schaffen ihr ausserordentlich feines Formgefühl, ihr Sinn für effektvolle Darstellung, das selbstbewusste, bis zum Theatralischen gehende Heraustreten der Persönlichkeit zu Statten. Feine formale Durchbildung, höchste technische Vollendung sind im Allgemeinen die Merkmale ihrer Schöpfungen; die meisterhafte Schilderung der weiblichen Gestalt in ihrer natürlichen Anmuth, in dem allerdings bisweilen zu stark betonten sinnlichen Reiz der Erscheinung und nicht minder das geistreich und lebensvoll aufgefasste Bildniss stehen dabei im Vordergrund. Daneben werden bei der massenhaften Verwendung, deren sich die Plastik an allen öffentlichen Gebäuden zu erfreuen hat, eine Fülle mehr dekorativer Aufgaben ihr zu Theil, in welchen die französische Kunst nicht minder Glänzendes leistete. Weniger dagegen scheint es ihr gegeben, eine ernste historisch-monumentale Kunst, wie sie Deutschland durch Rauch, Rietschel und ihre Nachfolger erlebt hat, hervorzubringen, weil sie mehr auf den glänzenden Schein, als auf das tiefe Ergründen der inneren Grösse eines Charakters angelegt ist. Unter den Meistern des Classicismus aus der napoleonischen Aera ist *François Bosio* (1769—1845) zu nennen, der in den Gestalten wie der Nymphe Salmacis, dem Hyacinth, dem bogenspannenden Amor (Louvre) eine etwas weichliche Anmuth erreichte, in den Reliefs der Vendômesäule, der Reiterstatue Ludwigs XIV., dem Viergespann auf dem Triumphbogen des Carousselplatzes seine antike Schulung zur Geltung bringt. In derselben Richtung war *Fr. Fr. Lemot* (1773—1827) thätig, welcher die Reiterstatue Ludwigs XIV. für Lyon, die Heinrichs IV. für Paris, das Basrelief für das Giebelfeld der Louvre-Colonnade u. a. arbeitete. Besonders aber *Jean Pierre Cortot* (1787—1843), der in idealen Einzelfiguren und Gruppen wie Daphnis und Chloë und dem sterbenden Marathonsieger eine etwas kühle Correktheit zeigt, in dem Relief für das Giebelfeld der Deputirtenkammer und in der Krönung Napoleons durch die Siegesgöttin für den Arc de l'étoile würdige Werke, aber ohne tieferen Lebensgehalt hinstellte. Auch der fruchtbare *Dumont*

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 144 Fig. 3—5. — [2]) Ebenda Taf. 143 (V.-A. Taf. 71) Fig. 6. — [3]) Ebenda Taf. 118 (V.-A. Taf. 64) Fig. 1—7 u. Taf. 145.

(1801—1884), sowie *Lemaire* (1798—1880) in seinem Weltgericht für das Giebelfeld der Madeleine kommen über die streng klassicistische Behandlung nicht hinaus. Aehnliches gilt von *Foyatier* (1793—1863) mit seinem Spartacus, Cincinnatus u. a.

In den dreissiger Jahren beginnt auch in der französischen Plastik ein neues Leben, indem an die Stelle frostig antikisirender Auffassung die Unmittelbarkeit einer schlichten Naturempfindung tritt. *François Rude* (1784—1855) mit seinem neapolitanischen Fischerknaben, seinem Merkur zeigte den Weg, gelegentlich wie in seiner Grabstatue Cavaignacs auf dem Mont Martrekirchhof etwas zu herb naturalistisch, oder auch wie in dem Relief des Arc de l'étoile gar zu übertrieben im Ausdruck. Mit ihm wetteiferte der etwas jüngere *Francisque Duret* (1804 bis 1865), der in seinem neapolitanischen Tänzer, seinem Improvisator, seiner Portraitstatue der Rachel Werke voll feinen Naturgefühls geschaffen hat. Neben diesen war der Genfer *James Pradier* (1792—1852) hauptsächlich in der graziösen Darstellung weiblicher Schönheit, die er durch meisterhafte Marmorbehandlung glänzend zur Geltung brachte, ausgezeichnet; doch sind alle seine Gestalten, die Grazien, Venus, Bacchantin, Flora u. a. hauptsächlich des sinnlichen Reizes wegen geschaffen und entbehren eines tieferen künstlerischen Gehaltes. Eine durchaus selbständige Richtung verfolgte *P. J. David* von Angers (1793—1856), welcher mit extremer Verachtung aller strengeren plastischen Gesetze sich einem energischen Naturalismus überlieferte, der, wenngleich von einem grossen Talente und genialer Leichtigkeit der Auffassung getragen, bei monumentalen Werken wie dem Relief für das Giebelfeld des Pantheons in styllose Uebertreibung verfällt. Höchst geistvoll und lebendig sind dagegen seine zahlreichen Portraitbüsten.

Unter den Schülern Pradiers ist *Antoine Etex* (geb. 1808) zwar in den Bahnen seines Meisters fortgegangen, hat aber mit Erfolg in Darstellungen wie seinem Kain, den beiden Reliefs am Arc de l'étoile, Herkules und Antäus nach leidenschaftlichem Ausdruck gestrebt. Gleich ihm hat auch *Charles Simart* (1806 bis 1857) in der Schule von Ingres sich zum Maler ausgebildet und in seinen plastischen Arbeiten (Kaisergruft im Invalidendom) eine strenge und edle Formgebung im Sinne jenes Meisters zur Geltung gebracht. Ausschliesslicher im Stoffgebiet Pradiers bewährt sich *Auguste Courbet* (geb. 1825), der in seinem Faun mit der Centaurin, seiner Leda, seiner Geburt der Venus u. dgl. feine Naturempfindung mit lauterer Formgebung verbindet, während *Clésinger* (1814—1883) in zahlreichen mit raffinirter Virtuosität behandelten Werken den Kultus der Sinnlichkeit bis ins Lüsterne steigert. Aehnliche Richtung verfolgt der aus Davids Schule hervorgegangene *Alex. Sehoenewerk* (geb. 1820). Ungleich gehaltvoller ist *Eugène Guillaume* (geb. 1822), der sich von der sinnlichen Richtung Pradiers zu einer ernsteren Auffassung im Sinne altrömischer Sculptur gewendet und namentlieh durch zahlreiche meisterhafte Portraits (so besonders Napoleons I.) sich ausgezeichnet hat. Neben ihm ist auch *Henri Chapu* (geb. 1835) mit seiner innig und schlicht empfundenen Statue der Jungfrau von Orleans zu nennen.

Eine zahlreiche Schule hat sich den naturalistischen Tendenzen Davids angeschlossen, die in der jüngsten Zeit mit dem gesammten siegreichen Vordringen des Naturalismus immer mehr die Herrschaft gewonnen hat. So *Carrier-Belleuse* (geb. 1824) in seiner malerisch empfundenen Madonna für St. Vincent de Paul, *Charles Cordier* (geb. 1827), der die pittoreske Welt des Orients für die Plastik eroberte, namentlich aber *Carpeaux* (geb. 1827), der in seinem neapolitanischen Fischerknaben und der berühmten Gruppe des Tanzes an der Neuen Oper Werke von hinreissender Lebendigkeit geschaffen hat, in seinem Ugolino aber über das Maass des der plastischen Kunst Gestatteten weit hinausging. Von der höchsten Meisterschaft und lebenssprühender Frische sind seine zahlreichen Portraitbüsten. Weiterhin ist *François Jouffroy* (1806—1882) vorzüglich als Führer einer zahlreichen Schule hervorzuheben, aus welcher namentlich *Alexander Falguière* (geb. 1831) als einer der entschiedensten Realisten hervorgegangen ist. Ausserdem sind etwa noch *Paul Dubois* (geb. 1829), der mit seinem florentinischen Sänger sich

den Traditionen der italienischen Frührenaissance anschliesst, *Antoine Mercié* mit seiner pathetischen Gruppe „Gloria victis“ und *René de Saint-Morceaux* als Vertreter eines ins Malerische strebenden durchgebildeten Naturalismus zu nennen. Bei den Thierbildnern behauptet der geniale *Barye* († 1875) den ersten Rang. Neben ihm sind *Frémiet* (geb. 1824), *Auguste Cain* und *Louis Navatel,* gen. *Vidal* zu nennen, welcher trotz des Unglücks seiner Erblindung Thierfiguren von grösster Lebenswahrheit geschaffen hat.

Die belgische Sculptur[1]) bewegt sich meistens in ähnlichen Richtungen wie die französische, wie denn ihre Künstler zum Theil ihre Ausbildung in Paris gewonnen haben. Zu den angesehensten Meistern gehört *Willem Geefs* (1806—1885), der mit seinem Bruder und einigen anderen Künstlern die Bildwerke an dem Nationaldenkmal in Brüssel gearbeitet hat. Ueberhaupt nahm die Plastik in Belgien lebhaften Antheil an dem durch den Befreiungskampf gesteigerten Aufschwung des nationalen Bewusstseins, und Geefs hatte u. a. das Denkmal für die in der Revolution 1830 Gefallenen auf dem Märtyrerplatze, sowie das Grabmal des Grafen Merode für die Kathedrale auszuführen. Ausserdem sind von ihm die Standbilder für Rubens zu Antwerpen und für Gretry zu Lüttich. Eins seiner reichsten Werke ist die prachtvolle Kanzel für die Kathedrale daselbst. Sein Bruder *Joseph* (1808—1860), der seine Studien in Paris gemacht hatte, war nicht bloss bei der Ausführung des Nationaldenkmals betheiligt, sondern schuf auch die Reiterstatue Leopolds I. für Brüssel und Wilhelms II. für den Haag, sowie des h. Georg. Ausserdem arbeitete er auch manche Werke eines idealen Genres. In ähnlichen Aufgaben eines naiv anmuthigen Gebietes bewegt sich *Fraikin* (geb. 1819), der für Ostende das Grabmal der Königin der Belgier und für Brüssel das Doppelstandbild der Grafen Egmont und Hoorn schuf. Weiter ist der in Rom gebildete *Simonis* (geb. 1810) zu nennen, der ausser manchen Marmorwerken des idealen Genres für Brüssel die Reiterstatue Gottfrieds von Bouillon arbeitete. *Karel Hendrik Geerts* (1807—1855) endlich hat hauptsächlich die religiöse Plastik gepflegt und sich besonders durch die prachtvoll geschnitzten Chorstühle der Liebfrauenkirche zu Antwerpen hohe Anerkennung erworben.

Einen wichtigen Mittelpunkt für die moderne plastische Thätigkeit bildet Rom mit seinen zahlreichen Werkstätten, seiner althergebrachten Marmortechnik, seiner massenhaften Anschauung antiker Kunstwerke. Canova und Thorwaldsen hatten hier ihre Werkstatt, welche viele Decennien hindurch die berühmte Pflanzschule für die moderne Plastik blieb. Dass hier die antike Auffassung, der ideale Styl ausschliesslich zur Geltung kommt, liegt in der Natur der Sache. Nur wo ein modernes Staaten- und Volksleben sich in freier Thätigkeit regt, werden der Plastik Aufgaben geboten, die auf der charakteristischen Darstellung bedeutender Persönlichkeiten, auf der lebendigen Schilderung historischer Ereignisse fussen. Die römische Plastik folgt überwiegend idealen, poetischen Impulsen, und nur bei Grabmonumenten und ähnlichen Denkmälern des Privatgedächtnisses kommt jene andre Richtung auf individuelle Charakteristik daneben zum Vorschein. Daher ist trotz aller Verschiedenheit der Nationen, die dort vertreten sind, der römischen Schule eine gewisse Gemeinsamkeit eigen. Unter den Italienern[2]), die häufig in eine zu weichliche Auffassung und raffinirtes oder theatralisches Wesen verfallen, steht *Tenerani* (1798—1869), ein Schüler Canovas und Thorwaldsens, frei von solchen Verirrungen, als Vertreter einer klassischen Richtung in erster Linie. Zu neuem Aufschwung führte *Lorenzo Bartolini* (1777—1850) die Plastik in Toskana, und eine Reihe tüchtiger Schüler und Nachfolger suchte seine Richtung auf feine lebensvolle Naturauffassung weiter zu begründen. So namentlich der durch edle Empfindung anziehende *Giovanni Dupré* (1817—1882). Grossartige Kraft der Charakteristik im Anschluss an die scharfe Naturbeobachtung der Meister des 15. Jahrhunderts entfaltete der früh verstorbene *Bastianini.* In Mailand ist *Vela*

[1]) Denkmäler d. Kunst Taf. 118 (V.-A. Taf. 64) Fig. 8—10. — [2]) Ebenda Taf. 118 A Fig. 1—5 und Taf. 146 Fig. 1—7.

hervorzuheben, dessen Napoleon auf S. Helena tiefe Empfindung und edle Durchbildung verräth.

Von den Künstlern verschiedener Nationalität, welche in Rom thätig sind, behauptete der Engländer *John Gibson*[1]) (1790—1866) eine hervorragende Stellung als Vertreter einer edlen klassischen Richtung.

Unter den zahlreichen Plastikern, welche ausserdem England[2]) neuerdings hervorgebracht hat, ist die Tendenz auf das Genrehafte uud auf das Anmuthvolle nach dem Vorgange Canovas am meisten beliebt. Wir nennen den sinnigen *Macdowell,* den auch durch öffentliche Denkmäler bekannten *Sir Richard Westmacott,* sowie *R. J. Wyatt,* von dem es anmuthige Darstellungen nach Stoffen der antiken Mythe giebt. Hier möge auch Nordamerika angeschlossen werden, das in *Randolph Rogers* (Bronzepforten des Kapitols zu Washington), *Miss Hosmer* und dem begabten, aber etwas zu malerischen *Palmer* tüchtige Bildnertalente besitzt. Von den deutschen Bildhauern in Rom zeichnet sich der 1860 verstorbene *Martin Wagner* durch energische Stylistik, ferner der i. J. 1879 verstorbene *Carl Steinhäuser* (später in Karlsruhe) durch edlen Formensinn und tiefe Empfindung, *J. Kopf* durch feine Aumuth, neuerdings *Ad. Hildebrand* durch ungemein lebendiges Naturgefühl aus. Endlich hat Holland in dem unter Thorwaldsen gebildeten *Matthias Kessels* (1784—1830) einen tüchtigen Plastiker idealer Richtung aufzuweisen[3]).

Malerei.

Obwohl die Malerei[4]) der klassischen Anschauungsweise ungleich ferner steht als die Sculptur, beginnt doch auch für sie der Umschwung mit dem Zurückgehen auf die antike Kunst.

Zuerst wurde in Frankreich durch *Jacques Louis David* (1748—1825) die streng antikisirende Auffassung in die Malerei eingeführt, die jedoch vielfach theils ins Frostige, theils ins Theatralische ausartete. David entsprach schon durch die Wahl seiner Stoffe (Schwur der Horatier, Brutus vor der Leiche seiner Söhne, Tod des Sokrates, Raub der Sabinerinnen, Leonidas in den Thermopylen), mehr noch durch das stark Pathetische der Auffassung der leidenschaftlich erregten Zeit, die in ihm einen der grössten Künstler erkannte und seine Schwächen, das frostig Theatralische und die mehr plastische als malerische Behandlung nicht empfand. Weit schlichter und wahrer ist „der Tod Marats", wo der Mann der Revolution unter dem Eindruck einer starken natürlichen Empfindung stand. Unter den zahlreichen Schülern des Meisters macht sich bald eine Reaction des malerischen Prinzips geltend, die zunächst in *Anne Louis Girodet,* genannt *Girodet Trioson* (1767—1824) hervortritt und sich zugleich durch Anlehnungen an Ossian und Chateaubriand (Atalas Begräbniss, Ossian empfängt die Schatten französischer Generale) als erster Vorbote der Romantik ankündigt. Am reinsten kommt das malerische Element in seinem Endymion (Louvre) zum Ausdruck. Verwandte Richtung schlug *Pierre Paul Brud'hon* ein (1758—1823), der in seiner Entführung Psyches durch Zephyr einen Schmelz der Farbengebung und eine Weichheit der Formen entfaltet, die ihm den Namen des französischen Correggio eintrug. Nur ausnahmsweise, wie in dem von der göttlichen Gerechtigkeit verfolgten Verbrecher (beide Bilder im Louvre) schlägt er energischere Töne an. Weiter ist *François Gérard* (1770—1837) in seinem blinden Belisar, seiner Psyche, die den ersten Kuss Amors empfängt, ein Künstler, der die klassische Form zum Ausdruck einer weicheren, selbst sentimentalen Empfindung verwendet, vor Allem aber durch seine Bildnisse (Madame Récamier u. a.) grosse Bewunderung erregte. Als Maler des

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 118A Fig. 7 u. 8. — [2]) Ebenda Fig. 6 u. 9—12. — [3]) Ebenda Fig. 15. — [4]) Eine gute, ausführliche, mit zahlreichen Illustrationen ausgestattete Darstelltung der modernen Malerei giebt *A. Görling* im 2. Bande seiner Geschichte der Malerei. Leipzig 1867. 8.

Napoleonischen Kriegsruhms sodann steht *Jean Antoine Gros* (1771—1835) durch Energie der Auffassung und kraftvolle malerische Behandlung als der gefeierte Maler des ersten Kaiserreichs da, der in Bildern wie Napoleon bei den Pestkranken zu Jaffa, der Schlacht von Abukir, Napoleon bei den Pyramiden, dem Schlachtfeld von Eylau sich als Vorläufer Horace Vernets erweist. Dem strengeren Classicismus dagegen huldigte *Pierre Guérin* (1774—1833), der in antiken Stoffen wie seinem Marcus Sextus bei dem Leichnam seiner Gattin, seinem Hippolyt, seiner Andromache, seinem Aeneas, der Dido seine Abenteuer erzählt, u. a. durch starke dramatische Züge über die akademische Kälte seiner Formen hinwegzutäuschen suchte. Von allen Schülern Davids aber hat *Jean Aug. Dominique Ingres* (1781 bis 1867) am entschiedensten an der streng klassischen Ausdrucksweise festgehalten[1]. Von mässiger Erfindungsgabe, mehr verständig als phantasievoll, geht dieser Hauptvertreter des Idealismus überwiegend auf vollendete Darstellung der Form aus, für welche er, im Anschluss an Rafael und die Antike, den edelsten Ausdruck sucht. Am glücklichsten löst er seine Aufgabe in idealen Einzelfiguren, namentlich nackten Frauengestalten wie die „Quelle“, die keiner unter allen modernen Malern so vollkommen rein und schön geschaffen hat. Auch unter seinen Portraits zeichnen sich manche durch Adel der Auffassung, Vollendung der Form und selbst durch eine gewisse coloristische Wirkung aus. Dagegen waltet in seinen Compositionen aus dem klassischen Alterthum (Apotheose Homers im Luxembourg, Oedipus und die Sphinx, Stratonice, Jupiter und Thetis im Museum zu Aix) jenes kühle äusserliche Wesen, in welches die Franzosen meistens der Antike gegenüber verfallen. In seinen kirchlichen Bildern (Marter des h. Symphorian in der Kathedrale zu Autun, Christus unter den Schriftgelehrten im Museum zu Montauban, Christus die Schlüssel an Petrus übergebend, im Luxembourg, Gelübde Ludwigs XIII. in der Kathedrale zu Montauban) erreicht er unter dem Einfluss Rafaels jene Wirkung, welche ein unerschütterlicher Ernst und unbedingte Hingebung an das Edle und Erhabene selbst ohne bedeutende Phantasie ausüben. Neben ihm ist der Schweizer *Charles Gleyre*, geb. zu Chevilly im Waadtland (1807—1874) ein nicht minder edler Vertreter lauterster klassischer Formgebung, die sich bei ihm mit harmonischer Färbung und feiner Empfindung in wohlabgewogenen Compositionen verbindet. So in dem poetisch-wehmüthigen „Abend“ der Nymphe Echo, dem Tanz der Bacchantinnen, namentlich aber seiner bedeutendsten Schöpfung, dem von den Mänaden verfolgten Pentheus im Museum zu Basel. Denselben Adel der Formgebung zeigen auch Werke wie der Johannes auf Pathmos, die Trennung der Apostel und der Abzug der Römer, im Museum zu Lausanne.

In Deutschland war es *Asmus Carstens* (1754—1798), der arme Müllersohn aus Schleswig, der dieser neuen Strömung zuerst in seinen einfach edlen Gemälden und Zeichnungen (Museum zu Weimar) einen bedeutsamen Ausdruck[2] gab und namentlich in seinen der klassischen Stoffwelt angehörigen Compositionen in einer nicht wieder erreichten Einfachheit, Innigkeit und Grösse das griechische Ideal neu zu beleben wusste. Mit Thorwaldsen, der durch seine Zeichnungen nachhaltige Anregungen empfing, und Schinkel bildet er das Dreiblatt der grossen modernen Meister, die man wohl als nachgeborene Hellenen bezeichnen darf. Von den ihm nachfolgenden Künstlern waren die bedeutendsten die beiden Württemberger *Eberhard Wächter*[3] (1762—1852) und *Gottlieb Schick*[4] (1776—1812) (von Beiden die Hauptwerke in der Galerie zu Stuttgart), Ersterer nicht ganz frei von Einflüssen der französischen Klassicität, die indess in seinem berümten Hiob sich zu grossartiger Würde erhebt, Letzterer durch eine Wendung zu coloristischem Streben und feinerer naturgemässer Ausführung, so namentlich in seinem Apoll unter den Hirten und im Opfer Noahs von hervorragender Bedeutung.

Aber aus dem antiken Gedankenkreise und der klassischen Formauffassung

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 127 Fig. 1. — [2]) Ebenda Taf. 105 (V.-A. Taf. 60) Fig. 3. — [3]) Ebenda Fig. 4. — [4]) Ebenda Fig. 2.

war auf die Dauer eine wahrhaft lebendige Fortbildung der Malerei nicht zu gewinnen. Es bedurfte vor Allem für diese modernste unter den bildenden Künsten eines neuen Inhalts, einer volksthümlichen Nahrung. Diese wurde vor Allem in Deutschland durch den Aufschwung des nationalen Geistes gegeben, der in den Befreiungskriegen so glorreich zum Durchbruch kam. Die tief eingreifenden Bestrebungen der Romantiker, die daraus hervorgingen, theilten diesen neuen Impuls auch der Malerei mit, eröffneten den Blick für die Bedeutung des nationalen Lebens und erschlossen die Perspektive in eine reiche Vergangenheit, die zuerst im verschönernden Lichte der Poesie sich unvergleichlich herrlich darstellte. Getränkt mit diesen jugendlichen, begeisterten Anschauungen fanden sich zur Zeit jenes wichtigen Umschwunges einige begabte Künstler in Rom zusammen, die in gemeinsamen Studien auf gleichartiger Basis sich gegenseitig zu fördern suchten. Es waren *Peter Cornelius* aus Düsseldorf, *Friedrich Overbeck* aus Lübeck, *Philipp Veit* aus Frankfurt und *Wilhelm Schadow* aus Berlin. Durch dieselbe nationale Gesinnung verbunden, studirten sie die grossen Fresken aus der Glanzepoche der italienischen Kunst, durch welche die Bedeutung einer ernsten monumentalen Malerei sich so überzeugend zu erkennen giebt. Die Gelegenheit zur Verwirklichung ihres Strebens bot sich 1816, als der preussische Consul Bartholdi in seiner Wohnung auf dem Monte Pincio durch sie die Geschichte Josephs[1]) in Freskogemälden darstellen liess (jetzt in der Nat.Gal. zu Berlin). Kurze Zeit darauf folgte ein zweiter Cyklus von Fresken[2]) aus Dantes göttlicher Komödie, Ariosts rasenden Roland und Tasso's befreitem Jerusalem, welche in der Villa Massimi durch *Schnorr, Veit, Koch, Overbeck* und *Führich* ausgeführt wurden. Mit diesen beiden bedeutenden Schöpfungen, unter denen Einiges von unvergänglichem Werthe ist, beginnt die Geschichte der neueren deutschen Kunst. Die Malerei hatte hier wieder einen tieferen Gedankeninhalt, eine strengere Form, eine monumentale Haltung erlangt. Bald darauf wurden durch die Heimkehr der einzelnen Meister nach Deutschland die Keime dieses neuen Lebens in den vaterländischen Boden verpflanzt, wo sie in mannichfaltigster Gestalt reich erblühen sollten. Nur einer von den Genossen, Overbeck, blieb in Rom, seinem Vaterland und seinem Glauben entsagend, fortan in seiner künstlerischen Richtung den modernen Bestrebungen abgewandt. Da diese Erscheinung im Kunstleben der Gegenwart einen seltsamen Anachronismus bildet, haben wir sie mit ihren Ausläufern vorweg gesondert zu betrachten.

Als Begründer dieser Richtung stand *Friedrich Overbeck* (1789—1869) lange Zeit in rüstigem Schaffen an der Spitze[3]). Seine Welt ist die der ausschliesslich mittelalterlich kirchlichen Anschauung, seine Empfindung die eines neuerstandenen Fra Giovanni da Fiesole. Was über den Standpunkt des 14. Jahrhunderts in realer Charakteristik und Formvollendung hinausgeht, weist er als Ketzerei zurück. In manchen seiner Werke spricht sich unleugbar eine wahrhafte Empfindung, eine innerliche Religiosität aus. So im Einzug Christi nach Jerusalem und in der Grablegung, welche die Marienkirche zu Lübeck besitzt. Ebenso in den tief empfundenen Handzeichnungen aus dem Leben Christi. In anderen Werken, wie dem Thriumph der Religion im Städelschen Museum zu Frankfurt, tritt die Reflexion zu absichtlich auf, um einen reinen Eindruck zu hinterlassen. Unter den übrigen Vertretern derselben Richtung, die man wohl als „Nazarener" bezeichnet, sind *Philipp Veit*[4]) 1797—1877) und *Eduard Steinle*[5]) (1810—1886) in Frankfurt die hervorragendsten.

Andere Künstler, welche überwiegend die religiöse Malerei ausüben, suchen damit die Resultate einer freieren Naturauffassung und einer durchgebildeten Technik zu verbinden, so *Joseph Führich* († 1876) und *Kuppelwieser* in Wien, welche an den Fresken in der Altlerchenfelderkirche daselbst betheiligt sind; so *Heinrich Hess*[6]) 1798—1863) und *Joh. Schraudolph*[7]) (1806—1879) in München,

[1]) Denkm. der Kunst Fig. 2. — [2]) Ebenda Fig. 1 u. 3. — [3]) Ebenda Taf. 119 (V.-A. Taf. 65) Fig. 1 und Taf. 105 (V.-A. Taf. 60) Fig. 1. — [4]) Ebenda Taf. 119 (V.-A. Taf. 65) Fig. 5. — [5]) Ebenda Fig. 6. — [6]) Ebenda Fig. 3. — [7]) Ebenda Taf. 125 Fig. 7.

der Erstere durch die Fresken in der Basilika und der Hofkapelle, der Letztere durch die Ausmalung des Doms zu Speyer bekannt. Mannichfaltiger bewegt sich im Gebiete monumentaler Malerei *Bernhard Neher* (1806—1886), der zwar ebenfalls von der religiösen Kunst ausging, seit 1832 aber durch den in ächt historischem Geiste componirten Fries am Isarthor in München, Kaiser Ludwigs des Bayern Einzug (der Karton im Museum zu Weimar)[1] ein weiteres Feld beschritt. In den seit 1836 ausgeführten Malereien des Schiller- und Goethezimmers im Residenzschloss zu Weimar, Scenen aus den Werken beider Dichter enthaltend, bewährte er sich abermals als einer unsrer gediegensten Freskomaler und bekundete dabei aufs Neue hohen Schönheitssinn und reiche Erfindungsgabe. Dieselben Eigenschaften, verbunden mit einer edlen religiösen Empfindung, treten in den nach seinen Kartons ausgeführten Glasgemälden der Stiftskirche zu Stuttgart hervor. Als rüstiger Freskomaler hat sich auch *A. Gegenbauer* († 1876) in den Bildern aus der württembergischen Geschichte bewährt, mit welchen mehrere Säle des Schlosses zu Stuttgart geschmückt sind[2]. Endlich gehört hierher der Düsseldorfer *Ernst Deger* (1809—1885), der mit *Karl* und *Andreas Müller* und *Ittenbach* († 1879) die schön empfundenen und tüchtig durchgebildeten Fresken der Apollinariskirchc bei Remagen ausgeführt hat. Die kirchliche Malerei hat überhaupt seit den letzten Decennien in Deutschland an Umfang und Bedeutung erheblich zugenommen. In der Masse dieser Produktionen bilden aber die Werke, welche eine selbständige Auffassung, eine lebendige Empfindung bekunden, nur eine geringe Minderzahl.

In grossartiger Freiheit als einer der tiefsinnigsten und gewaltigsten Meister der deutschen Kunst hat sich *Peter Cornelius* (1783—1867) entwickelt[3]. Schon ehe er nach Rom kam, hatte er durch die Compositionen zu Goethes Faust und zu den Nibelungen in der Wahl des Gegenstandes und der Form der Darstellung eine wahrhaft nationale Weise wieder angeschlagen und sich als treuen Nachfolger jener ächten deutschen Kunst hingestellt, die so reich und herrlich in Albrecht Dürer zur Erscheinung gekommen. Als er nun nach längerem römischen Aufenthalte im Jahre 1820 nach Düsseldorf als Direktor der Akademie berufen wurde, und dann 1825 durch König Ludwig an die Spitze der Münchener Akademie gestellt und mit Ausführung der bedeutendsten Aufträge betraut wurde, begann in Deutschland eine neue Aera für die Geschichte der Kunst. In den umfangreichen Fresken der Glyptothek verherrlichte er die antike Götter- und Heroenwelt und schuf mit gewaltiger Hand ein Geschlecht von Gestalten, in denen alle Hoheit und Erhabenheit, aber auch alle Leidenschaften des menschlichen Herzens einen überwältigenden Ausdruck fanden. In den Loggien der Pinakothek schildert er voll lebendiger Frische und Naivetät die Geschichte der christlichen Kunst in trefflicher architektonischer Gliederung und anmuthig geistvoller Anordnung. Sodann entwarf er in dem ausgedehnten Bildercyklus der Ludwigskirche eine ebenso tiefsinnig durchdachte, wie grossartig durchgebildete Schilderung der christlichen Ideenkreise von der Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht, ein Werk, das in Gedankenkraft, Würde und unermesslichem Reichthum ihn allein zu einem der ersten Meister der christlichen Kunst machen würde. Dennoch war die schöpferische Thätigkeit des Meisters noch nicht abgeschlossen. Nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. erhielt er einen Ruf nach Berlin, um die neu zu erbauende Königsgruft mit Fresken zu schmücken, und begann nun schon in vorgerückterem Alter jenen gewaltigen Gedankencyklus der Compositionen zum Campo santo[4], in denen er wiederum mit ganz neuer Kraft die christliche Weltanschauung, die Erlösung von der Sünde durch Christi Leben und Leiden, das Fortwirken der Kirche auf Erden

[1]) Ein Theil abgeb. in den Denkm. der Kunst Taf. 128 A Fig. 5. — [2]) Abbild. in den Denkm. der Kunst Taf. 128 Fig. 3. — [3]) Vgl. *Ernst Förster*, Peter von Cornelius. — [4]) Denkm. der Kunst Taf. 119 (V.-A. Taf. 65) Fig. 2. Publicirt von der Photogr. Gesellschaft in Berlin.

und das Ende aller Dinge, den Untergang des Fleisches und die Auferstehung zum ewigen Leben in Werken voll unvergänglicher Jugendfrische, voll tiefsinniger Weisheit, voll erhabener Schönheit und erschütternder Gewalt des Ausdrucks darstellte. Wenn bei Cornelius die Durchbildung der Form sich später nicht immer auf der Höhe gehalten hat, welche er im Göttersaale der Glyptotkek erreichte; wenn man ihm nicht ohne Grund Härten und selbst Mängel der Zeichnung vorwerfen kann; wenn endlich das eigentliche Malen, die Herrschaft über die Farbe ausserhalb seines Bereiches liegt, so sind das Mängel, die neben seinen positiven Verdiensten so leicht wiegen, dass sie dieselben nicht zu verringern im Stande sind.

Durch die gedankenvolle, ideale, in grossartigen monumentalen Aufgaben sich bewährende Kunst dieses ernsten Meisters erhielt zunächst die Münchener Schule die Richtung auf das Bedeutende, auf die Ausbildung des Sinnes für lineare Schönheit, architektonischen Rhythmus und energische Formenentwicklung. Durch eine Reihe bedeutsamer Aufgaben wusste König Ludwig diesem Streben bestimmte Ziele anzuweisen und einen grossen Wirkungskreis zu eröffnen. Ausser den schon erwähnten Bildercyklen religiösen Inhalts, welche Heinrich Hess in der Basilika und der Hofkapelle ausführte, malte *Julius Schnorr*[1]) (1794—1872) in den Sälen der Residenz die Geschichte Karls des Grossen und Friedrich Barbarossas und die Heldensage der Nibelungen in einer Anzahl grosser Bilder voll kühnen Lebens und schwungvoller Romantik. In andern Sälen liess der König eine Reihe von Scenen aus den Werken der grossen deutschen Dichter darstellen, ja selbst die Landschaftsmalerei wurde für öffentliche monumentale Zwecke verwendet in den Gemälden, welche *Rottmann* in den Arkaden des Hofgartens ausführte. Zugleich wurde die Glasmalerei wieder ins Leben gerufen und erhielt in der neu erbauten Kirche der Vorstadt Au und bei den Restaurationen mittelalterlicher Dome Gelegenheit zu bedeutender Thätigkeit. — Hier ist nun auch der hochbegabte, frühverstorbene *Alfred Rethel* (1816—1859) anzuschliessen, der zuerst in Düsseldorf, dann in Frankfurt gebildet, am meisten innere Wahlverwandtschaft mit Cornelius hat, wie sich aus seinen grandios componirten Darstellungen aus dem Leben Karls des Grossen im Rathhaus zu Aachen und aus seinen nicht minder bedeutenden Zeichnungen des Hannibalzuges ergiebt[2]). Nicht minder steht *A. Feuerbach,* geb. 1829, 1873 nach Wien berufen, 1880 in Venedig gestorben, durch die hohe ideale Richtung seiner Kunst, zugleich durch das stimmungsvolle Colorit seiner grossentheils das klassische Alterthum feiernden Bilder bedeutend da[3]). Zuerst in Düsseldorf unter Schadow gebildet,wandte er sich bald, von den dortigen Kunstanschauungen wenig befriedigt, nach München, wo Genelli und Rahl bedeutend auf ihn einwirkten; von dort ging er nach Antwerpen, und dann nach Paris zu Couture, um sich coloristisch auszubilden, aber erst in Venedig beim Studium der alten Meister ging ihm ein tieferes Verständniss der Farbe auf. Seine früheren Werke, namentlich der Tod Pietro Aretinos, zeigen ihn noch in den Bahnen der Venezianer, bis er bald unter den Einflüssen Roms sich einen durchaus eigenthümlichen durch Grossartigkeit der Form, tiefe poetische Stimmung und malerische Wirkung ausgezeichneten Styl schuf. Zunächst waren es Stoffe eines romantischen Gebietes, wie Dante mit den edlen Frauen Ravennas in der Galerie zu Karlsruhe, der Garten des Ariost, Francesca da Rimini, Hafis am Brunnen, in der Galerie Schack zu München, welche ihn fesselten. Daneben schilderte er einfache Genrescenen, wie die badenden und singenden Kinder, die römische Familienscene, die Idylle von Tivoli, in derselben Sammlung mit einer bezaubernden schlichten Anmuth, während die edle Pietà ebendort ihn auch auf religiösem Gebiet voll ergreifender Stimmung zeigt. Sodann aber war es das antike Leben, dem er einige seiner bedeutsamsten Schöpfungen entnahm, so die Medea, die

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 119 (V.-A. Taf. 65) Fig. 4 und 106 (V.-A. Taf. 61) Fig. 4. — [2]) In photogr. Wiedergabe nach den Originalzeichnungen veröffentlicht von der Photogr. Gesellschaft in Berlin. — Vgl. *Wolfg. Müller* von Königswinter, Alfr. Rethel. Leipzig 1861. [3]) Ein Vermächtniss von A. Feuerbach. 3. Aufl. Wien 1990.

Iphigenie der Galerie in Stuttgart, das Gastmahl des Plato in der Galerie zu Karlsruhe ein anderes, späteres, in der Nationalgalerie zu Berlin, das Urtheil des Paris, ein Bild voll köstlicher Anmuth (Galerie zu Hamburg) u. a. Ueberall ist in diesen Werken eine bis ins Elegische und Tragische gesteigerte passiv träumerische Empfindung von ausserordentlich feiner, gleichsam musikalischer Stimmung vorwiegend. Wo er, wie in seinen letzten Schöpfungen, der Amazonenschlacht und dem Titanensturz (in der Aula der Kunstakademie zu Wien), sich auf das Gebiet leidenschaftlicher Dramatik wagte, war bei manchem trefflichen Einzelmotiv doch die gestaltende Kraft im Grossen nicht völlig ausreichend. Jedenfalls gebührt dem frühverstorbenen Meister ein Ehrenplatz unter der kleinen, von hohen Idealen geleiteten Künstlerschaar unserer Zeit.

Unter Cornelius Schülern ist nur einer zu nennen, der dem idealen Styl ein neues selbständiges Gepräge zu geben wusste, *Wilhelm Kaulbach*[1]) (geb. 1804 zu Arolsen, gest. 1874), zuerst in Düsseldorf, dann in München unter Cornelius' Leitung gebildet. Der glänzendste Zug im Wesen dieses berühmten Meisters ist eine satyrische Begabung, die er in den Compositionen zum Reineke Fuchs mit genialer Laune zur Geltung gebracht hat. Von den grossen symbolisch-historischen Darstellungen, welche er für das Treppenhaus des neuen Museums zu Berlin entworfen hat, steht die Hunnenschlacht an poetischem Gehalt, an lebensvoller Schönheit und einheitlicher Klarheit der Compositionen oben an. Der babylonische Thurmbau ist reich an energischer Charakteristik und frischer Schönheit; die Reformation zeigt eine wirkungsvoll gruppirte Versammlung bedeutender Gestalten; von den Einzelfiguren zeichnen sich die Sage und die Geschichte durch grossartigen Ausdruck und edlen Styl aus. In den übrigen Bildern, namentlich der Blüthe Griechenlands, der Zerstörung Jerusalems und den Kreuzfahrern hat der Meister sich zu sehr dem Spiel seiner geistreichen Einfälle, dem willkürlichen Vermischen historischer, symbolischer, sagenhafter und naturalistischer Elemente überlassen, und dadurch die strenge Geschlossenheit gefährdet, wie auch die Charakteristik allmählich zu conventioneller Allgemeinheit abgeflacht wurde. Auch die Compositionen zu Shakespeare und Goethes Frauengestalten verrathen zu wenig ernstes, tiefes Eingehen auf den Geist der Dichter, betonen dabei zu sehr ein Hinneigen zum kokett Gefälligen, theatralisch Arrangirten, als dass sie einen reinen Eindruck zu machen im Stande wären. Neuere Entwürfe wie das kolossale Gemälde der Schlacht bei Salamis für das Maximilianeum zu München (Farbenskizze in der Galerie zu Stuttgart) zeigen zwar unverkennbar wie alles Vorangegangene die wunderbar leichte, fliessende Gestaltungskraft des reich begabten Meisters, aber zugleich den schon früher hervorgetretenen Hang zum äusserlich Effektvollen.

Von den übrigen Münchener Künstlern ist *Bonaventura Genelli,* 1800 zu Berlin geboren, 1868 in Weimar gestorben, der Vertreter einer strengen klassischen Richtung, die er besonders in Zeichnungen voll poetischer Kraft und oft hinreissender linearer Schönheit bei allerdings vielfach conventionellen Seltsamkeiten bewährt hat[2]). Zu seinen Hauptwerken gehören die Umrisse zu Homer und Dante, das Leben einer Hexe, das Leben des Wüstlings, das Leben eines Künstlers; sodann die Gemälde der Galerie Schack in München: Herkules bei Omphale, die Lykurgoschlacht, die Entführung der Europa, der Theatervorhang, sämmtlich in einem mild gedämpften, dem Fresko verwandten Tone ausgeführt. Dagegen huldigt *Moritz von Schwind,* 1804 in Wien geboren, 1871 in München gestorben, ebenfalls mehr durch geniale Zeichnungen als durch Gemälde hervorragend, einer romantischen Richtung, die voll edler Anmuth und entzückender Innigkeit ächt deutschen Empfindens vor Allem in den Compositionen nach dem Märchen von den sieben Raben (Museum zu Weimar), sowie in der schönen Melusine hervortritt[3]). Von seinen monumentalen Werken heben wir die Fresken der Wartburg[4]), namentlich die Scenen aus dem Leben der h. Elisabeth und

[1]) Denkm. d. Kunst Taf. 125 Fig. 1 u. 2. — [2]) Ebenda Fig. 3. — [3]) In photograph. Reproduktionen bei Paul Neff in Stuttgart. — [4]) Denkm. der Kunst Taf. 125 Fig. 4—6.

die Werke der Barmherzigkeit, das Wandbild der Einweihung des Freiburger Münsters in der Kunsthalle zu Karlsruhe, sowie die Compositionen nach Mozarts Zauberflöte für das Opernhaus zu Wien hervor. — Auch die Genremalerei hat in den Schlachtendarstellungen von *Albrecht* (1786—1862) und *Franz Adam*, *Peter Hess* († 1871) und *Dietrich Monten* († 1843), in *Kirners* († 1846) und *Bürkels* († 1869), neuerdings auch *Franz Defregger's* frischen Schilderungen des bayrischen Volkslebens, sowie durch manche andere tüchtige Meister, namentlich den zu früh verstorbenen *E. Kurzbauer* (1840—1879), und die Humoristen *Math. Schmid* und *Ed. Grützner*, sowie den derben energischen *Wilh. Leibl* vielfache Pflege gefunden. Durch seine ethnographisch treuen Darstellungen der russischen Kaukasusfeldzüge hat sich *Theodor Horschelt* († 1871) hervorgethan, lebendige Scenen des slavischen Lebens in packender Auffassung und energischem Colorit giebt der Pole *Josef Brandt*. Als treffliche Darsteller der Rococozeit bewähren sich *L. v. Hagn* und *A. v. Ramberg* († 1875); unter den Thiermalern ist *Fr. Volz* (1817—1886) wegen seiner feinen, auch landschaftlich reich entwickelten Schilderungen des Heerdenlebens zu nennen. Neben ihm sind *Braith* und *Mali* mit Auszeichnung thätig.

Den Uebergang zum vollen Realismus hat mit grosser Energie *Karl Piloty* (1826—1886) vollzogen, der in seinen historischen Bildern zwar vor einer zu starken Betonung der äusseren Kulturformen sich nicht immer bewahrt hat, aber durch bedeutendes technisches Geschick, meisterliche Färbung und Lebendigkeit individuellen Ausdrucks gleichwohl zu fesseln weiss. Aus seiner Schule sind bedeutende Talente hervorgegangen, wie *Gabriel Max*, dessen feingestimmte Bilder von tiefer, nur zuweilen etwas zu weicher Empfindung zeugen, und *Hans Makart* (1840—1885), vielleicht das grösste coloristische Genie unserer Zeit, in gewissen Werken (Todsünden, Abundantia) zu sehr dem frivolen Zuge der Zeit nachgebend, dagegen in dem Vorhang für das Stadttheater in Wien, Katharina Cornaro in der Nationalgalerie zu Berlin, Cleopatra in der Galerie zu Stuttgart u. a. eine reinere Richtung mit hoher Begabung einschlagend. Die coloristische Tendenz, verbunden mit einem lebensvollen Idealismus, hat der frühverstorbene *Victor Müller* (1829—1871) mit bedeutendem Erfolge eingeschlagen, während *Franz Lenbach* in verwandtem Sinn sich dem Bildnissfach (geistvolle Portraits Bismarcks und Moltkes in der Berliner Nat.-Galerie) widmet, *Al. Liezen-Mayer* neben tüchtigen Bildnissen auch in historischen Darstellungen ein feines coloristisches Talent bekundet. *W. Lindenschmit* und *Wilh. Dietz* haben mit grossem Talent den Realismus auf geschichtliche Scenen übertragen. Durch hohe Anmuth zeichnet sich *Friedr. Aug. Kaulbach*[1]) Sohn des ehemal. hannoverschen Hofmalers *Friedr. Kaulbach* aus (geb. 1850), der sowohl in fein aufgefassten Portraits wie in liebenswürdigen Sittenbildern aus dem modernen Leben sich als vorzüglicher Colorist bewährt. Der ebenfalls aus Hannover stammende *Klaus Meyer*[2]) dagegen bezeugt in seinen trefflichen Genrebildern das tiefe Studium der Niederländer, namentlich Pieters de Hoogh. Auf den verschiedensten Gebieten endlich bewegt sich das grosse koloristische Talent *Br. Piglheim's*[3]), während *Fritz v. Uhde*[4]) die religiösen Stoffe in extrem realistischer Auffassung nicht ohne tiefe Empfindung behandelt und damit die von den Franzosen als „pleinair" aufgebrachte Hellmalerei verbindet.

Eine zweite Pflanzstätte deutscher Malerei erhob sich in Düsseldorf[5]), dessen Akademie unter *Wilhelm Schadow*[6]) seit 1826 einen neuen Aufschwung nahm. Während die Münchener Schule an den monumentalen Aufgaben einen hohen Idealismus entwickelte, in welchem das Gedankenvolle, die architektonische Gliederung, lineare Schönheit und strenge Zeichnung überwiegen, sah die Düsseldorfer Kunst sich vorzüglich auf die Oelmalerei beschränkt, erging sich mehr im

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 155. — [2]) Ebenda Taf. 155. — [3]) Ebenda Taf. 155. — [4]) Ebenda Taf. 155. — [5]) Ebenda Taf. 121 u. 123 (V.-A. Taf. 66. — *R. Wiegmann*, die Kunstakademie zu Düsseldorf. Düsseldorf 1856. — *Wolfg. Müller von Königswinter*, Düsseldorfer Künstler. Leipzig 1854. — *M. Blanckartz*, Düsseldorfer Künstler. Stuttgart 1877. — [6]) Ebenda Taf. 121 Fig. 1.

Zarten, Empfindungsvollen und suchte dasselbe durch liebevolles Detailstudium der Natur und feine Ausbildung des Colorits zu betonen. Hatte die Münchener Malerei einen plastischen Charakter, so lässt sich in der Düsseldorfer eine musikalische Stimmung erkennen. Wenn sich dies Streben bei der politischen Stagnation der damaligen Zeit in den beschränkten Lebenskreisen einer mittleren Provinzialstadt ins Weichliche und Sentimentale verirrte, wie jene Münchener Kunst gelegentlich ins äusserlich Deklamatorische verfiel, so darf man dies jetzt nicht mit einseitiger Schärfe beurtheilen, da gerade die enthusiastische Anerkennung, welche die Düsseldorfer Bilder damals fanden, unwiderleglich ihre bedeutende Stellung im Entwicklungsgang der modernen Kunst beweist. Die passiv träumerische Stimmung, die in den berühmtesten Bildern der Schule, in dem trauernden Königspaar[1]) von *K. F. Lessing* (geb. 1808, gest. zu Karlsruhe 1880), den trauernden Juden[2]) von *Eduard Bendemann* (geb. 1811), den beiden Leonoren[3]) von *Karl Sohn* (1805—1867), den Söhnen Eduards[4]) von *Theodor Hildebrandt* (1804—1874), dem Fischer von *Julius Hübner* (1806—1882) vorherrscht, war ein natürlicher Ausfluss der Zustände jener Zeit; aber die edle Innigkeit, die liebevolle Hingabe an die Natur, die damals Epoche machende Schönheit eines Colorits voll Schmelz und Zartheit sind unvergängliche Verdienste dieser Schule. Zugleich aber wandte sie sich zuerst mit freiem Sinn einer gemüthlichen Auffassung der einfachen Zustände des wirklichen Lebens zu und rief eine neue Blüthe der Genremalerei hervor, in welcher *Adolph Schrödter*[5]) (geb. 1805, seit 1859 in Karlsruhe, wo er 1875 gestorben) durch körnigen Humor, *Jakob Becker*[6]) (1810—1872) durch ergreifende Darstellung von Dorfgeschichten, *Karl Hübner*[7]) (1814—1879) durch wirkungsvolle Scenen aus den socialen Zuständen und Conflikten, *Rud. Jordan*[8]) (1810—1887) und *Henry Ritter*[9]) (1816—1853) durch frische Schilderungen des norddeutschen Fischerlebens, der Norweger *Tidemand* († 1876) durch poetische, tiefempfundene Scenen aus dem Volksleben seiner Heimath, *Hasenclever*[10]) (1810—1853) durch humoristische Auffassung des Spiessbürgerthums hervorragen. Unter der jüngeren Generation hat sich *Ludwig Knaus* (geb. 1829 in Wiesbaden) durch seine unvergleichlich fein empfundenen und meisterlich, auch in malerischer Hinsicht durchgeführten Genrebilder als einen der bedeutendsten Schilderer des Seelenlebens, sowohl in tragischen Conflikten, wie im sonnigen Glanze heitren Lebensgefühls bewährt. Ihm verwandt in Feinheit der Auffassung ist der treffliche *Benj. Vautier*, 1829 in der französischen Schweiz geboren. Die Vorgänge äusserlich bewegten Daseins, namentlich im Getümmel der Schlachten, schildern *Georg Bleibtreu*[11]), *Emil Hünten* und *Wilhelm Camphausen* (1818—1885) mit grossem künstlerischen Geschick. Einen eigenthümlich energischen Realismus hat neuerdings *Eduard v. Gebhardt* auf religiöse Stoffe (das Abendmahl in der Nationalgalerie zu Berlin, die Kreuzigung u. a.) angewandt. Sinnvoll und phantasiereich sind die allegorischen und religiösen Gemälde und Zeichnungen von *Theod. Mintrop* (1814—1873).

Den Uebergang zu einer freieren Auffassung des geschichtlichen Lebens, zur charaktervollen und ergreifenden Schilderung grosser Epochen und Ereignisse macht *Karl Friedrich Lessing* (1808—1880) in seinen Bildern aus dem Hussitenkriege[21]) und der Reformationszeit. Neuerdings aber hat der frühverstorbene *Emanuel Leutze* (1816—1868) in seiner kühnen Darstellung des Ueberganges Washingtons über den Delaware (Kunsthalle zu Bremen) ein geschichtliches Bild geliefert, das an zwingender Gewalt des Ausdrucks zu den bedeutendsten Leistungen dieser Art gehört. Endlich ist aus der Düsseldorfer Schule auch wieder eine nachdrückliche Pflege der monumentalen Wandmalerei hervorgegangen, wie *Bendemann* mit seinen Fresken in der Realschule zu Düsseldorf, im k. Schloss

1) Denkm d. Kunst Fig. 3. — 2) Ebenda Fig. 4. — 3) Ebenda Fig. 2. — 4) Ebenda Fig. 7. — 5) Ebenda Fig. 6. — 6) Ebenda Taf. 123 (V.-A. Taf. 66) Fig. 1. — 7) Ebenda Fig. 2. — 8) Ebenda Fig. 3 — 9) Ebenda Fig. 6. — 10) Ebenda Fig. 4. — 11) Ebenda Taf. 155. — 12) Ebenda Taf. 123 (V.-A. Taf. 66) Fig. 5.

zu Dresden, in der Nat.-Galerie zu Berlin, und neuerdings *Peter Janssen* mit seinen Fresken in den Rathhäusern zu Crefeld und Erfurt, sowie im Börsensaal zu Bremen, in der Nationalgalerie zu Berlin, namentlich aber *F. Geselschap*[1]) mit seinen bedeutenden Compositionen für die Ruhmeshalle (Zeughaus) bezeugen.

In Berlin wurde die Malerei in ähnlicher Weise aufgefasst, wie in Düsseldorf, nahm eine verwandte Richtung auf das Genrehafte und Romantische, jedoch ohne zu gleicher Bedeutung, zu durchgreifenden Erfolgen zu gelangen. Zu öffentlicher monumentaler Thätigkeit wurde dieser Kunst auch hier keine Gelegenheit geboten. Sie sah sich wie in Düsseldorf auf die Tafelmalerei beschränkt, aber obwohl es nicht an tüchtigen, begabten Künstlern fehlte, standen ihre Bestrebungen vereinzelt neben einander, ohne sich dort zu gemeinsamer, gleichartiger Richtung zusammenzuschliessen. Während *Karl Wilhelm Kolbe* (1781—1853) seine Gegenstände aus dem romantischen Gebiet schöpfte, *Wilhelm Wach* (1787—1845) besonders im Fach der religiösen Historienmalerei thätig war, *A. von Klöber* († 1864) sich am liebsten in den heitern Regionen der klassischen Mythologie erging, bewegte sich *Karl Begas* (1794—1855) mit vielseitiger Begabung auf den verschiedenartigsten Gebieten. Ferner ist *Fr. Krüger* (1797—1857) als Portraitmaler und trefflicher Pferdedarsteller hervorzuheben, der namentlich in seinen grossen Paradebildern das ganze Berlin der damaligen Zeit höchst lebendig geschildert hat; endlich gehört *Eduard Magnus* (1799—1872) in geistreicher Auffassung und edler Anordnung zu den vorzüglichsten Bildnissmalern der damaligen Zeit. Unter den Geschichtsmalern dieser Schule trat zuerst mit grosser Begabung für mächtige Compositionen und ergreifenden Ausdruck *Karl Schorn* (1802—1850) hervor. Geistreich und lebendig, wenngleich in oft herb realistischer Schärfe, schildert *Adolph Menzel*, geb. 1815 zu Breslau, das Leben und die Zeit Friedrichs des Grossen, die er nicht bloss in den unübertroffenen Illustrationen zu Kuglers Geschichte des grossen Königs, sondern auch in bedeutenden Bildern wie der Tafelrunde und dem Concert zu Sanssouci, beide in der Nationalgalerie zu Berlin, dem Ueberfall bei Hochkirch u. s. w. mit schlagender Gewalt voll Wahrheit und Energie vor Augen führt. Daneben bewährt er in mannichfachen Darstellungen aus der Gegenwart, wie in dem Eisenwalzwerk, in derselben Sammlung eine unvergleichliche Kraft und lebenssprühende Frische der Auffassung. Auch als einer der vorzüglichsten Meister des Aquarells ist der überaus geistvolle und vielseitige Künstler zu nennen. *Julius Schrader*, geb. 1817, in Düsseldorf gebildet, weiss seinen geschichtlichen Darstellungen den Reiz eines kräftigen, glanzvollen Colorits zu geben und gehört ausserdem zu den trefflichsten Bildnissmalern unserer Zeit. Durch vornehmen Geschmack der Auffassung und vollendete malerische Behandlung in fein abgewogenem Colorit zeichnen sich die Portraits von *Gustav Richter* (1823—1884) aus, der namentlich die aristokratische Damenwelt in ebenso eleganter wie gediegener Darstellung zu schildern weiss, ausserdem auch in historischen Compositionen (Erweckung der Tochter Jairi in der Nationalgalerie zu Berlin, Bau der Pyramiden für das Maximilianeum in München) Vortreffliches geleistet hat.

Unter den Genremalern ist *Eduard Meyerheim* (1808—1879) durch seine innig empfundenen und fein durchgeführten Schilderungen des Familienlebens der unteren Stände anziehend. Ausserdem sind *E. Kretschmer* mit seinen launig erfundenen Scenen, *Karl Becker* mit seinen malerisch brillanten Bildern, *Theodor Hosemann* († 1875) mit den derb humoristischen Schilderungen des Proletariats und des Weissbier-Philisteriums, *Cretius* mit seinen eleganten und liebenswürdigen Darstellungen des italienischen Volkslebens zu nennen. Bewunderungswürdige Charakterbilder des südlichen Lebens hat *Ludwig Passini* in seinen meisterlichen, coloristisch vollendeten Aquarellen gegeben. *Paul Meyerheim* trifft in seinen frischen Darstellungen mit grossem Erfolg den humoristischen Ton. Eine idealere Richtung weiss der begabte *A. von Werner* zur Geltung zu bringen, welchem die Siegessäule in Berlin ihren grossartig entworfenen farbigen Fries verdankt, während

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 155.

er in Bildern wie die Kaiserproklamation zu Versailles und der Berliner Congress (Rathhaus zu Berlin) gediegene Charakteristik mit tüchtiger malerischer Haltung zu vereinigen weiss. Voll Phantasie verbindet der zu früh hingeschiedene *Rudolph Henneberg* (1826—1876) in Darstellungen wie die Jagd nach dem Glück, der wilde Jäger u. a. die reale und ideale Welt. Feine coloristische Wirkungen versteht *A. von Heyden* seinen klar gestimmten Bildern zu geben. Kraftvolle historische Schilderungen hat der in Dresden lebende *Julius Scholz* in seinem Gastmahl der Wallenstein'schen Generale (Galerie zu Karlsruhe) und dem Aufruf von 1813 geliefert. *W. Riefstahl* (1827—1888), zuerst in Berlin, später in Karlsruhe, dann in München thätig, zeichnet sich in stimmungsvollen Schilderungen des deutschen wie des italienischen Volkslebens aus. *C. Steffeck* (1818—1890) gehört zu den tüchtigsten Pferdemalern, *C. Graeb* (1816—1884) ist ein unübertroffener Meister im Architekturbild. In religiösen Darstellungen endlich ragt durch Innigkeit der Empfindung und lautere Formschönheit *Pfannschmidt* (1819—1887) hervor.

Auch in Wien wurde die Malerei bei dem Mangel an grösseren monumentalen Aufgaben auf eine ähnliche Richtung hingedrängt. Die talentvollsten der dortigen Künstler haben in frischen lebensvollen Genrebildern manches Erfreuliche geleistet. Auf diesem Weg lenkte schon, unmittelbar aus der conventionellen Richtung des vorigen Jahrhunderts, *Peter Krafft* (1780—1856), dem sich *Georg Ferd. Waldmüller* (1794—1865) mit seinen liebenswürdigen Schilderungen des österreichischen Volkslebens und *Jos. Danhauser* (1805—1845) mit seinen charaktervollen, oft tief ergreifenden Genredarstellungen anschlossen. In der geschichtlichen Malerei steht der zu früh verstorbene *Karl Rahl* (1812—1865) durch energische Auffassung, hochidealen Sinn und tüchtige coloristische Durchbildung als einer der begabtesten da. In den Entwürfen für das Waffenmuseum des Arsenals und den Palast Todesco zu Wien, für die Vorhalle der Universität zu Athen (Athenische Kulturgeschichte) u. a. bewährte er sich als Meister grossartig angelegter und kraftvoll durchgebildeter Freskocomposition. Durch mächtige coloristische Wirkung und markige Auffassung zeichnen sich die Bilder des früher in Stuttgart lebenden *Hans Canon* († 1885) aus, der in seiner „Loge S. Johannis" dazu noch feierlich monumentalen Aufbau und Ernst des Gedankens zu gesellen wusste[1]). *Ed. Charlemont* hat sich in Makarts Schule zu einem feinen Koloristen ausgebildet. Der Pole *Matejiko* hat in etwas zu krass realistischer Weise, aber mit grosser Energie des Ausdrucks Scenen aus der Geschichte seines Vaterlandes dargestellt, der Ungar *Muncaczy* effektvolle Genrebilder von herber Naturwahrheit und energisch-realistische Geschichtsdarstellungen (Milton und seine Töchter, Christus vor Pilatus) geliefert. *Heinrich von Angeli* zeichnet sich durch trefflich colorirte Bildnisse aus, *R. Alt* durch meisterhaft behandelte Aquarelle, Der Ungar *Benczur* ragt durch seine energisch aufgefassten Portraits hervor[3]), *L. Müller* durch geistreiche Schilderungen des Orients[2]).

Einen wichtigen Antheil an dem Aufschwung der deutschen Kunst hat auch die Landschaftsmalerei genommen. Das immer lebendiger erwachende Naturgefühl gereicht diesem Zwecke überall zu durchgreifender Förderung, so dass von der strengen, idealen landschaftlichen Composition bis zur blossen Vedute herab alle Abstufungen im landschaftlichen Schaffen vertreten sind. Zugleich ist durch den ausgedehnten Weltverkehr der Anschauungskreis der Landschaftsmaler über alle Zonen verbreitet und mit einer unermesslichen Fülle neuer Formen, neuer Eindrücke und Wirkungen bereichert worden. Der Wiederbegründer der modernen Landschaft, *Joseph Anton Koch* (1768—1839) ging auf die ideale Composition, wie sie Poussin ausgebildet hatte, zurück und wusste damit eine treue Charakteristik, eine schlichte Wahrheit und Innigkeit der Empfindung zu verbinden. Diese idealistische Auffassung, welcher eine poetische Stimmung zu Grunde liegt und die durch grossartigen Bau, edlen Schwung der Linien und harmonische Gesammtanlage zu wirken sucht, hat unter den modernen Künstlern

1) Denkm. der Kunst Taf. 155. — 2) Ebenda Taf. 155. — 3) Ebenda Taf. 155.

nur ausnahmsweise ihre Vertretung gefunden. *Karl Rottmann* (1798—1850) wusste in seinen Schilderungen italienischer und griechischer Landschaften dies poetische Element in grossartigster Weise aufrecht zu erhalten und besonders durch den edlen Schwung der Linien und durch charakteristische Luft- und Lichtwirkungen seinen Bildern das Gepräge einer historischen Stimmung zu verleihen. Mit nicht geringerem Talent führte *Friedrich Preller* in Weimar (1804—1878) in seinen Compositionen zur Odyssee (Hertelsches Haus in Leipzig, Museum zu Weimar) diesen idealen Charakter der Landschaft in reicher Mannichfaltigkeit mit genialem phantasievollem Schwunge und mit hinreissender ächt poetischer Kraft durch. In verwandter Richtung hat *J. W. Schirmer*, ehemals zu Düsseldorf, dann zu Karlsruhe thätig (1807—1863), vorzüglich eine Reihe biblischer Compositionen entworfen, während der Berliner *Wilhelm Schirmer* (1802—1866) zu seinen duftigen Schilderungen des Südens der einfachen Schönheit der Linie den Zauber magischer Luftwirkungen hinzufügte. Mit eigenthümlicher Kraft wusste dagegen der frühverstorbene *Karl Blechen* (1798—1840) in Berlin den Ernst der nordischen Landschaft poetisch aufzufassen, zugleich aber mit feinem Sinn die Schönheit des Südens zur Geltung zu bringen. Der Düsseldorfer *Casp. Scheuren* (1810—1887) ist durch seine romantisch gestimmten rheinischen Landschaften bemerkenswerth.

Was diese Meister der idealistischen Landschaft von denen des 17. Jahrhunderts unterscheidet, ist die grössere Schärfe des Details, das bestimmtere Betonen der charakteristischen Mannichfaltigkeit der Naturformen. Andere Meister legen auf das letztere Moment grösseres Gewicht, ohne darum doch die poetische Stimmung des Ganzen aufzuopfern. Unter diesen steht *Carl Friedrich Lessing*, den wir schon als Geschichtsmaler erwähnten, durch Feinheit der Naturbetrachtung, durch Tiefe der Empfindung und ergreifende Wahrheit in der Schilderung des Naturlebens in erster Linie. Von bedeutender poetischer Kraft sind sodann auch die Alpenlandschaften der beiden Münchener Künstler *Christian Morgenstern* († 1867) und *Heinrich Heinlein*. Stimmungsvolle Schilderungen der Natur geben ferner der treffliche *Schleich* († 1874), der frühverstorbene *G. Closs*, *Ad. Lier* (1827—1882), *Herm. Baisch* und *G. Schönleber*. Unter den Düsseldorfern nimmt *August Weber* († 1873) mit seinen innig empfundenen Waldlandschaften, *Oswald Achenbach* mit seinen edlen italienischen Bildern eine ähnliche Stellung ein, während die Mehrzahl der übrigen, namentlich *Andreas Achenbach*, der Norweger *Hans Gude* (später in Karlsruhe, neuerdings in Berlin) und der Königsberger *Aug. Wilh. Leu* mit glänzender Meisterschaft dem Realismus huldigen. Dieser hat überhaupt in der weiteren Entwicklung der modernen Landschaft eine solche Menge von Kräften an sich gezogen, dass wir auf die Erwähnung der einzelnen Talente verzichten. Doch gebührt eine besondere Hervorhebung dem frühverstorbenen *Eduard Hildebrandt* (1818—1868) von Danzig, der mit grosser Meisterschaft den Stimmungen von Luft und Licht nachging und dieselben oft mit hoher poetischer und coloristischer Kraft zum Ausdruck brachte. In seinen Oelbildern bisweilen höchste Lichteffekte in auffallenden Phänomenen zu weit verfolgend, hat er dagegen in trefflichen Aquarellen die Scenerie der Länder aller Zonen, vom Nordkap bis nach Indien, Japan und China und den Inseln der Südsee mit unübertrefflicher Treue geschildert[1]).

Die französische Malerei[2]), die von dem strengen Klassicismus Davids ausgegangen war, erfuhr später als die deutsche jenen Rückschlag der Romantik, welcher für die Entwicklung der modernen Kunst so bedeutungsvoll werden sollte. Wenn dieselbe hier nicht zu jener gedankenvollen Tiefe führte, wie in Deutschland, so liegt der Grund davon in der grossen Verschiedenheit des französischen Charakters, den ein Hang zur äusserlichen Auffassung des Lebens, zu energischer

[1]) Vgl. Hildebrandt's Reise um die Erde in chromolith. Facsimile's, von Steinbock, herausgegeben vou R. Wagner. Berlin 1870 ff. — [2]) Vgl. die gediegene Arbeit von *J. Meyer*, Gesch. der mod. franz. Malerei seit 1789. Leipzig 1866. Dazu *A. Rosenberg*, Gesch. der modernen Kunst. I. Bd. Leipzig 1884.

Schilderung der Wirklichkeit auszeichnet. Den ersten mächtigen Impuls gab *Géricault* (1791—1824) in seinem „Untergang der Medusa“, jetzt im Louvre, einem Werke von erschütternder Gewalt. *Jean Victor Schnetz* (1787—1870) mit seinen biblischen, romantischen und profangeschichtlichen Darstellungen[1]), *Carl Steuben* (1791 in Mannheim geboren, gest. 1856) mit zahlreichen grossen Geschichts- und Schlachtenbildern[2]), sowie der aus Holland stammende *Ary Scheffer* (1795—1861) mit seinen elegischen Scenen aus der Bibel und den Dichtern, namentlich Goethes Faust, sowie seinen Schilderungen aus dem griechischen Freiheitskampfe[3]) sind sodann die vorzüglichsten Vertreter des romantischen Genres, in dessen Ausbildung sich der Einfluss deutscher Anschauungen, besonders deutscher Dichtung, unverkennbar geltend macht. Gewaltsamer erhob sich aber dieses neue Streben gegen den herkömmlichen Klassicismus in *Eugène Delacroix* (1797—1864), der zugleich als glänzender Colorist dem strengen Formenstudium der antik geschulten Meister den Krieg erklärte. Mit seinem erschütternd gewaltigen Bilde, Dante und Virgil in der Barke des Phlegyas (1822), betrat er kühn den von Géricault gebahnten Weg und gab in Werken wie das Gemetzel von Chios, die Ermordung des Bischofs von Lüttich nach Walter Scotts Quentin Durward, die Convulsionäre von Tanger, die Schiffbrüchigen nach Byrons Don Juan[4]) dem Hange zum dämonisch Leidenschaftlichen und Entsetzlichen, ähnlich den gleichzeitigen Romantikern der französischen Literatur, besonders Victor Hugo, machtvollen Ausdruck. In Monumentalwerken (Deputirtenkammer, Kuppel des Luxembourg, Apollogalerie des Louvre, Pariser Stadthaus und Kirche S. Sulpice) macht sich bei grosser malerischer Pracht und Kühnheit doch der Mangel eines strengeren Liniengefühls bemerklich. Während nun in der ernsten religiösen Malerei *Hippolyt Flandrin* (1815—1864) eine grosse selbständige Bedeutung zeigt (Fresken von edlem, eigenthümlichem Schönheitsgefühl in S. Germain des Prés, S. Vincent de Paul, S. Severin), hat die Mehrzahl der französischen Künstler sich einem energischen Realismus, einer frischen, oft kecken Schilderung der Wirklichkeit, einer kühnen und ergreifenden Darstellung geschichtlicher Begebenheiten zugewandt. Ihnen allen ist mehr oder minder als Grundzug die Ausbildung eines lebenswahren, kräftigen und warmen Colorits gemeinsam, dessen glänzende Technik seit den letzten Decennien in fortschreitender Steigerung auch auf die deutschen Schulen zu wirken begonnen hat.

Horace Vernet (1798—1863) mit seinen hinreissenden Schilderungen afrikanischer Kämpfe (Smalah und andere bedeutende Werke[5]) in Versailles), seinen zahlreichen kleineren und grösseren Scenen aus dem Soldatenleben und der Geschichte, seinen leidenschaftlich bewegten Thierkämpfen, *Paul Delaroche* (1797 bis 1856) mit seinen durch psychologische Feinheit und geistvolle Charakteristik ausgezeichneten historischen Bildern (Mazarin, Richelieu in seiner Barke, Hinrichtung der Jane Grey, Cromwell am Sarge Karls I.[6]), Napoleon in Fontainebleau, Marie Antoinettes Verurtheilung, sodann das berühmte Wandbild des Hemicycle der Ecole des beaux arts, eine durch Feinheit der Charakteristik, gsistvolle Anordnung und harmonisch wirkungsvolle Farbengebung ausgezeichnete Apotheose der berühmten Künstler aller Zeiten), *Leopold Robert*[7]) (1797—1835) in jenen zur Höhe historischer Auffassung sich aufschwingenden Schilderungen italienischen Volkslebens stehen hier in erster Linie. Als glänzende Coloristen sind vorzüglich *Robert Fleury*[8]), der vorzüglich das bunt bewegte Leben des Mittelalters, aber mit Vorliebe von der Nachtseite seiner Judenhetzen, Volksaufstände, Ketzerverfolgungen und anderer blutiger Greuel darstellt, *Leon Cogniet*[9]) († 1880), der mit effektvoller Farbenbehandlung ein Streben nach dem Ausdruck tief erregten Seelenlebens verbindet, *Decamps* (1803—1860), der hauptsächlich orientalische Scenen mit frappanten

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 127. Fig. 2. — [2]) Denkm. der Kunst Taf. 127 Fig. 3. — [3]) Ebenda Fig. 4. — [4]) Ebenda Taf. 129 Fig. 7. — [5]) Ebenda Taf. 127 Fig. 6. — [6]) Ebenda Fig. 7. — [7]) Ebenda Taf. 127 Fig. 5. — [8]) Ebenda Taf. 129 Fig. 6. — [9]) Ebenda Fig. 4.

Lichtwirkungen vorführt[1]) und *Couture* († 1879) (Bacchanal aus der römischen Kaiserzeit) zu nennen. Aus den zahlreichen Genremeistern erwähnen wir den humoristischen *François Biard*[2]) den zierlichen, in seiner Art unvergleichlichen *Ernest Meissonnier* († 1891)[3]) und den in Schilderungen des bürgerlichen Kleinlebens, besonders der Kinderwelt mit liebenswürdigem Sinne sich ergehenden *Edouard Frère* (1819—1886). Als höfisch eleganter Bildnissmaler erfreute sich der in Baden geborene *Winterhalter* († 1873) eines weitverbreiteten Rufes.

Das neue Kaiserreich hat auf die Entwicklung der Künste nicht günstig gewirkt. Aeusserer Glanz, gesteigerte Technik, extremer Realismus bei innerer Hohlheit, Gedankenarmuth und Empfindungsleere bezeichnen die neueste Phase. *Gérôme* mit seinen trostlosen Schilderungen der Nachtseitun menschlicher Zustände (Gladiatoren im Circus, Scenen türkischer Brutalität und dgl.), gelegentlich wie in der Phryne vor den Richtern gern ins Lüsterne spielend, vermag mit der meisterlichen Technik seiner sauberen, etwas zu geleckten Bilder nur eine frostige Bewunderung zu erzeugen. Nur in Genrebildern aus der neueren Geschichte ist er ansprechender. *Cabanel* sucht vergebens die innere Frivolität unter antiker Maske (Venus Anadyomene Nymphe durch einen Faun geraubt zu verstecken. In ähnlicher Richtung bewegte sich mit freiströmender Phantasie und glänzender Darstellungsgabe der hochbegabte *Paul Baudry* († 1886) (Deckengemälde im neuen Opernhause). Ihm sowie den meisten französischen Künstlern ist eine grosse Gediegenheit der Formbildung, die seit J. L. Davids strenger Schule der modernen französischen Kunst fast ohne Ausnahme als unerlässliche Grundlage gilt, nachzurühmen. Auch *Landelle* hält sich von dieser Klippe nicht frei, ist aber in Schilderungen südlichen Volkslebens vortrefflich. *Hébert* zeichnet sich durch den schwermüthigen Ton, *Bonnat*[4]) durch das tiefe Colorit seiner italienischen Scenen, sowie geistvoll und energisch aufgefasste Bildnisse, *Fromentin* durch lebensvolle Schilderungen des Orients aus. Das moderne Schlachtenbild pflegen mit mehr oder minder günstigem Erfolg *Pils, Yvon*, *Armand-Dumaresq* und *Protais* und neuerdings besonders mit grossem Talent *E. Détaille* und *A. de Neuville* († 1885). Als tüchtiger Colorist bewährt sich in seinen historischen Genrebildern *Comte*. Alle diese und viele andere Künstler werden aber durch zwei Maler des bäuerlichen Lebens übertroffen, in welchen Tiefe der Empfindung, Wahrheit des Ausdrucks, ungeschminkte Natürlichkeit und breite, freie Behandlung sich zu einem Eindruck von seltener Macht verbinden. Es sind *Jules Breton*, der das Landvolk bei der Feldarbeit (Jäterinnen, Aehrenleserinnen, Mädchen mit Truthühnern, Heimkehr vom Felde), oder bei seinen kirchlichen Festen (Prozession mit Kruzifix, die Segnung der Ernte) unübertrefflich wahr schildert und bei hoher Naivetät der Auffassung grossen Schönheitssinn bekundet; und *François Millet*[5]), der dieses Gefühl für Anmuth vermissen lässt, dafür aber durch fast religiösen Ernst und keusche Anspruchslosigkeit entschädigt. Zu den gewaltigsten coloristischen Talenten der neuesten Zeit gehörte *Henri Regnault* (1843 geb., gefallen 1871 bei der Vertheidigung von Paris), der durch sein mächtiges Reiterbildniss Prims, sodann durch seine Judith, Salome und die in furchtbarem Realismus ausgeführte „Hinrichtung ohne Urtheil" schnell zu hohem Ruhm gelangt ist. Unter den Portraitisten ist endlich noch die treffliche Künstlerin *Nélie Jacquemart* zu nennen.

Von der Seite der Natur scheint die französische Kunst eine Erneuerung zu schöpfen; das beweist auch die Landschaftsmalerei. Wenige Künstler folgen jenem idealen Zuge, der in plastisch entwickelten Linien die landschaftliche Schönheit sucht, wie *Paul Flandrin* (geb. 1811), *Hippolyte Lanoue* (1812—1872), *Louis Français* (geb. 1814), und vor Allem *Corot* (1796—1875) mit seinen silberduftigen Bildern. Die Mehrzahl verschmäht jede reichere Gestaltung der Linien und wendet alle Kraft auf Wiedergabe der Luft- und Lichtwirkung in einfachster Scenerie und schlichtester Alltagswahrheit. Aber in dieser Richtung haben Meister

1) Ebenda Fig. 8. — 2) Ebenda Fig. 9. — 3) Ebenda Fig. 5. — 4) Denkm. der Kunst Taf. 156. — 5) Ebenda Taf. 156.

wie *Daubigny* (geb. 1817), *Théodore Rousseau* (1812—1867) und *Jules Dupré* (geb. 1812) eine Tiefe der Wirkung erreicht, die unmittelbar aus der ungeschminkten Darstellung der anspruchslosesten Natur eine hochpoetische Stimmung hervorzaubert. Die Thiermalerei ist ebenfalls durch einen der grössten Meister dieses Faches, *Troyon* (1810—1865), ausserdem durch *Brascassat* (1804—1867) und *Rosa Bonheur* (geb. 1822) würdig vertreten. Zu den Vorkämpfern des einseitigen Realismus ist endlich *Courbet* (1819—1878) zu zählen, der in landschaftlichen Darstellungen am erfreulichsten wirkt. Sodann sein Schüler *Eduard Manet*, das Haupt der neuesten Schule der „Impressionisten", die in der Kuust um jeden Preis den äusserlichen packenden Eindruck wiederzugeben suchen. In verwandter Richtung bewegte sich der talentvolle *Bastien Lepage*[1]) (1848—1884), während *Dagnan-Bouveret*[2]) sich durch stimmungsvolle Sittenbilder aus dem bäuerlichen Leben auszeichnet. — Schliesslich ist als glänzender Illustrator *Gustav Doré* (1832 bis 1883) zu nennen, der im Phantastischen und Landschaftlichen sein Bestes leistet (Dantes Hölle, Ariosts rasender Roland und Don Quixote), in figürlichen, namentlich idealen Darstellungen dagegen, wie in den Märchen und der Bibel leer und styllos bis zum Unerträglichen erscheint. Im Uebrigen hat die Illustration bei den Franzosen sich hauptsächlich auf die humoristische und satirische Seite geworfen, in welcher *Grandville* (1813—1847), *Gavarni*, eigentlich Paul Chevallier (1810—1866), *Bertall* („la comédie de notre temps") pikant und geistreich, nicht ohne starke Hinneigung zur Karikatur sich bewegen.

Auch die Schweiz besitzt an dem Genfer *Al. Calame* (1810—1864) einen Landschafter, der mit hoher Meisterschaft die grossartige Alpennatur seines Heimathlandes zu schildern wusste, in dem Baseler *Böcklin*[3]) (Bilder in der Gal. Schack zu München), einen durch Poesie und herrliche Farbenstimmung sich auszeichnenden idealen Schilderer südlicher Natur, der in seinen figürlichen Compositionen (Fresken im Museum zu Basel, Gal. Schack zu München und Nationalgalerie zu Berlin) eine oft grossartige, manchmal aber auch bis ins Bizarre abschweifende Phantasie verräth; in *Ernst Stückelberg* aus Basel einen gemüthvollen Darsteller heimischer und italienischer Dorfidyllen (Fresken in der Tellskapelle am Vierwaldstätter See), in *Alfred de Meuron* einen trefflichen Meister der schweizerischen Landschaft und in *Rudolph Koller* in Zürich einen der begabtesten Darsteller des Thierlebens, das er in seinen mannichfachen Aeusserungen mit feiner Charakteristik und energischer Naturwahrheit vorführt.

Neuerdings haben zwei Hauptsitze alter Malerschulen, nachdem sie lange in den Fesseln eines seelenlosen Manierismus und dann eines nüchternen Pseudoklassicismus geschmachtet, sich an der Hand energischen Naturstudiums, gestützt auf die moderne französische Schule, zu einem frischeren Leben aufgeschwungen. Dies ist zunächst Italien, in welchem die neuen grossen Umgestaltungen besonders den geschichtlichen Sinn geschärft zu haben scheinen, so dass eine Anzahl von Künstlern mit Vorliebe zu Stoffen aus der Geschichte ihres Landes greifen. Wir nennen den talentvollen *Ussi* von Florenz, die Venezianer *Zona Molmenti* und *Gianetti*, ferner *Puccinelli, Focosi, Induno, Zezzos*[4]), *Favretto* und den Neapolitaner *Morelli*. Ihnen ist ein tüchtiger Sinn für coloristische Stimmung in mehr oder minder ausgebildetem Grade gemeinsam. Dagegen behandelte *Hayez* († 1882) vorzüglich Stoffe höheren kirchlichen oder historischen Gehaltes.

Verwandte Neugestaltungen zeigt auch Spanien, wo im Ausgang des vorigen und in den ersten Decennien unseres Jahrhunderts der originelle, geistreiche aber wunderliche *Francisco Goya* (1746—1828) durch seine mannichfachen stets malerisch aufgefassten, zum Theil scharf satirischen Werke die Kunst beherrschte. Von der jüngeren Generation wollen wir *Rosalez, Antonio Gisbert, José Benlliure y Gil*[5]) *Edoardo Cano* von Sevilla im Geschichtsfach, *Escosura* und *Luis Ruiperez*, besonders aber den zu früh verstorbenen spanischen Meissonnier, *Fortuny* (1838 bis

1) Denkm. der Kunst Tafel 156. — 2) Ebenda Tafel 156. — 3) Ebenda Tafel 155. — 4) Ebenda Tafel 156. — 5) Ebenda Tafel 156.

1874), im Genre, sowie die vorzüglichen Meister der architektonischen Interieurs, *Palmaroli* und *Gonzalva* wenigstens erwähnen.

In Belgien[1]) ist der moderne Realismus fast ausschliesslich zum Siege gelangt und hat selbst auf die deutsche Malerei eine mächtige Wirkung ausgeübt, seitdem im Jahre 1843 *Louis Gallaits* (1810—1887) „Abdankung Karls V." und *E. de Biefve's* († 1882) „Compromiss des niederländischen Adels" in Deutschland ein unerhörtes Aufsehen erregten. In diesen Bildern trat die volle Kraft der Wirklichkeit, die zwingende Macht eines in überzeugender Lebensfrische hingestellten geschichtlichen Moments ergreifend hervor, getragen von einer Kraft und Fülle der Charakteristik, von einer siegreichen Kühnheit und glänzenden Sicherheit des Colorits, die seit den grossen Meistern des 17. Jahrhunderts verloren zu sein schienen. Die moderne geschichtliche Malerei hat unläugbar durch diese epochemachenden Bilder einen bedeutenden Impuls erhalten, wenngleich nur der eine von diesen Künstlern, Louis Gallait (Brüssler Schützengilde vor den Leichen Egmonts und Hoorns[2]), Egmonts letzte Augenblicke, Jeanne la Folle an der Leiche ihres Gemahls, slavische Musikanten[3]), in der Folge den gewonnenen Ruhm zu behaupten und weiter zu begründen vermochte. Neben diesen Meistern sind *Wappers* (Bürgermeister van der Werff, Abschied Karls I. von seinen Kindern[4]) u. a.) und *Nicaise de Keyser* (Schlacht bei Worringen[5]), Schlacht von Courtray, Kaiser Max in Memlings Werkstatt, Justus Lipsius vor Erzherzog Albrecht, der Giaur) als Vertreter derselben Auffassung zu nennen. Als tüchtige Coloristen sind ferner der in Deutschland auch als Lehrer thätige *Pauwels,* sodann *Wauters, Cluysenaer* und *Verlaet* zu nennen. Unter den belgischen Genremalern steht *Leus* in Antwerpen (1815—1869) durch seine meisterhaften mit chronikartiger Treue durchgeführten Schilderungen aus dem nationalen Leben des 15. und 16. Jahrhunderts, namentlich der Reformatoren *Alfred Stevens* durch seine eleganten Bilder aus der modernen Gesellschaft *Willems* durch seine feinen, besonders in glänzender Wiedergabe der Stoffe ausgezeichneten Darstellungen im Kostüm des 17. Jahrhunderts, unter den Landschaftern *Fourmois, de Knyff* und *Lamorinière,* unter den Thiermalern *Eugen Verboeckhoven* († 1881) in Brüssel in erster Reihe. Dagegen zeigt sich in Holland hauptsächlich eine Richtung auf Landschaft und Viehstück, worin ein gesundes Anknüpfen an die alte Schule des Landes sich zu erkennen giebt. Hier sind *B. C. Koekkoek* aus Kleve († 1862) mit seinen frischen Landschaften, *de Haas* mit seinen naturwahren, kräftig gemalten Thierstücken, *Roelofs, Gabriel* und *Maeten* mit ihren stimmungsvollen Landschaften, *Kuytenbrouwer* mit seinen Jagdstücken zu nennen. Durch Genrebilder von kräftiger Haltung und tüchtiger coloristischer Wirkung zeichnet sich *Israels*[6]) aus, vorzüglich aber ist *Alma Tadema* wegen seiner feinen, aus dem klassischen und selbst dem orientalischen Alterthum geschöpften Lebensbilder hervorzuheben.

Auch England[6]) hat in neuerer Zeit eine glänzende Entwicklung der Malerei erfahren[8]). Dieselbe trägt aber mehr als die irgend eines andern Landes den Charakter einer local abgeschlossenen Kunst, ohne jedoch dadurch zu einer innerlichen Uebereinstimmung zu gelangen. Die grosse geschichtliche Malerei, die monumentale Composition fand hier bis vor Kurzem keine Pflege. Neuerdings ist aber das Streben erwacht, der Historienmalerei besonders bei Ausstattung der grossartigen öffentlichen Bauten ein grösseres Feld zu eröffnen. Auf diesem Gebiete bewegte sich *George Frederick Watts,* der u. A. ein grosses Freskobild in der Halle der Advokaten in Lincolns Inn gemalt hat; auch der begabte *Frederick Leighton*[9]) ist hier zu nennen, der mit Vorliebe Scenen aus der antiken Sagenwelt wählt, aber auch biblische Stoffe darstellt. Reicher und glücklicher werden jedoch

[1]) Denkmäler der Kunst Taf. 130. — [2]) Ebenda Fig. 2. — [3]) Ebenda Fig. 3. — [4]) Ebenda Fig. 1. — [5]) Ebenda Fig. 4. — [6]) Ebenda Taf. 156. — [7]) Ebenda Taf. 131. — [8]) Vgl. *Richard* and *Sam. Redgrave* a century of Englisch painters. 2 Vols. London 1866. — Dazu *Tom. Taylor*, handbook of the pictures in the International exhibition of 1862. London 1862. — [9]) Denkm. der Kunst Tafel 156.

Genre, Landschaft, Portrait und Thierstück angebaut. In der vorzüglich ausgebildeten Aquarellmalerei hat ausserdem England eine unübertreffliche Vollendung erreicht. Um aus der grossen Menge der hier thätigen künstlerischen Kräfte zur Charakteristik der Hauptrichtungen die bedeutendsten hervorzuheben, nennen wir nur den an italienischen Meisterwerken, besonders der Venezianer gebildeten *Sir Charles Eastlake*[1]; den genialen Darsteller des englischen und schottischen Volkslebens *David Wilkie*[2] (1785—1841); den trefflichen Humoristen *Leslie;* den originellen, durch Feinheit der Naturauffassung ausgezeichneten Genre- und Portraitmaler *John Everet Millais;* den durch seine glänzenden Lichtwirkungen berühmten, zuletzt aber bis ins Form- und Gestaltlose verirrten Landschafter *Turner* (1775—1851), dessen Darstellungsweise allerdings später ins phantastisch Unmögliche ausartete, und den vielseitigen *Landseer*, der als Thiermaler durch geistreiche Beobachtung, feinste Charakteristik und unübertreffliche Lebendigkeit des Ausdrucks in der Gegenwart seines Gleichen sucht. Durchweg ist der englischen Malerei das Hangen an der Heimath, die Schilderung des eignen Volkes, des eignen Landes eigen, ein um so bemerkenswertherer Zug, als die Engländer ohne Zweifel das reiselustigste Volk Europas sind, während bei den doch nur ausnahmsweise reisenden Franzosen gerade die Malerei ihre Stoffe aus allen Weltgegenden zusammensucht. Aus den übrigen zahlreichen Künstlern Englands nennen wir noch *W. Mulready* mit seinen energisch aufgefassten Bildern aus dem Knabenleben, *W. P. Frith,* der seine Stoffe den Dichtungen Shakespeare's, Goldsmith's und Molière's entlehnt, *Fr. Stone* und *Cattermole,* die hauptsächlich Romanscenen vorführen; ferner *Thomas Faed* mit seinen frischgemalten Genrescenen, *A. Elmore* und *Ph. Calderon*, die mit Talent ihre Stoffe aus dem geschichtlichen Gebiet, doch mehr in Stimmung und Charakter des Genrebildes schöpfen. *E. Nicol,* der eine an Boz erinnernde Kraft der Charakteristik besitzt, *John Philipps*, kürzlich verstorben, ein kräftig realistischer Colorist, *Hubert Herkomer*[3], von Geburt Tiroler, der namentlich durch die in England glänzend und mit Vorliebe gepflegte Aquarellmalerei sein grosses Talent zur Geltung bringt. Eine wunderliche alterthümliche Richtung hat die Schule der „Prärephaeliten", auch „Intensityschool" gennant, eingeschlagen, ohne damit aber zu dauernder Wirkung durchzudringen. Der obengenannte Millais gehörte zu ihnen, kehrte aber bald zu einer natürlichen Auffassung zurück. Ausser ihm ist besonders *G. Rosetti* hier zu nennen. Aus der grossen Zahl der Landschafter, die meist ohne ideale Tendenz, doch oft durch Treue der Schilderung und Feinheit der Tonwirkung eine rein poetische Stimmung erreichen, seien noch erwähnt *Cl. Stanfield,* durch meisterliche Behandlung der Luftperspektive hervorragend, sodann *H. Mac Cullock* und *P. Graham,* hauptsächlich in Darstellung schottischer Landschaften thätig. Die stylistische Landschaft dagegen zählt keinen hervorragenden Vertreter.

Was in Dänemark[4] an tüchtigen Künstlern hervortritt, zeigt mehr den Einfluss der deutschen Schulen als ein selbständiges nationales Gepräge. Eine originelle, hahptsächlich auf das derb Komische mit einer an Hogarth erinnernden Schärfe der Charakteristik gerichtete Künstlerkraft ist *Wilhelm Marstrand* (1810 bis 1873), der besonders seine Stoffe aus den beliebten Holbergeschen Lustspielen schöpfte. In männlich tüchtigen Figurenbildern von realistischer Kraft zeichnete sich Frau *Elisabeth Jerichau* († 1881) aus, in frischen Genrebildern *Exner* und *Gertner*, in Seestücken leisten *Soerensen* und *Melbye* Vorzügliches, in Landschaften *Rump* und *Kjeldrup.* Ein glückliches, ungemein bewegliches Talent bekundet sodann *Karl Bloch* (geb. 1836). Auch Scandinavien gehört zu den Ausläufern der deutschen Schulen, wo seine Hauptmeister, ein *Tidemand* und *Gude* schon Erwähnung fanden. Wir fügen hier vor Allen *Fagerlin* mit seinen humoristisch gemalten Dorfgeschichten, *Jernberg* ebenfalls mit Darstellungen aus dem Volks-

1) Denkm. der Kunst Taf. 131 Fig. 1. — 2) Ebenda Fig. 2. — 3) Ebenda Taf. 156.
4) Vgl. *H. Lücke* in Lützow's Zeitschr. VI, 317 ff.

leben, *Höckert* mit gut aufgefassten Scenen aus Lappland, endlich aus zahlreichen Landschaften noch *Knuth Baade, Morton Müller, Eckersberg* und *Nielson* hinzu.

Auch in Russland finden wir zwar keine selbständig originale Kunst, wohl aber einzelne hervorragende Talente. Wir nennen *Peroff*, den man in seinen meisterhaften Genrebildern aus dem russischen Volksleben den Turgenjeff der Malerei nennen kann, ferner *Rizoni, Mestschersky* und *Koscheleff*, die ebenfalls frische Darstellungen aus dem Volksleben liefern, während *Kotzebue* durch vortreffliche Schlachtenbilder, *Aiwasowsky* durch brillante Marinen sich auszeichnet. Neuerdings hat dann *Siemirazki* durch sein mit gewaltiger realistischer Kraft durchgeführtes Bild[1]) „die Fackeln Neros" sich als ein bedeutendes Talent angekündigt, *Wereschagin* durch die mit erschütternder Wahrheit geschilderten Kriegsscenen grossen Eindruck gemacht.

Endlich beginnt auch Nordamerika[2]) sich selbstthätig an der Kunstbewegung zu betheiligen, und zwar nahm die dortige Kunst, in natürlichem Anschluss an das Mutterland, schon im vorigen Jahrhundert ihren Ausgang von der englischen Malerei. Dahin gehört *John Singleton Copley* (1737 geb. in Boston, 1815 gest. in London), der besonders in Bildern, wie der Tod Lord Chathams, Karl I. vor den Gemeinden, die Zerstörung der schwimmenden Batterien vor Gibraltar, sich Darstellungen aus der englischen Geschichte hingab. Dagegen widmete sich der aus Reynolds Schule hervorgegangene *Washington Allston* (1779 bis 1843) hauptsächlich dem Stoffgebiete des alten Testaments. Als Portraitmaler zeichnete sich der bei Benjamin West gebildete *Gilbert Charles Stuart* (1754 bis 1828) besonders durch Bildnisse Washingtons aus. Unter den Genremalern verdient *Gilbert Stuart Newton* (1795—1835) wegen seiner Bilder nach Shakespeare und dem Vicar von Wakefield Erwähnung. Als Miniaturmaler hauptsächlich war *Edward J. Malbone* (1775—1807) thätig. Dem geschichtlichen Fach widmete sich *John Trumbull* (1756—1843), der im Unabhängigkeitskriege als Adjutant Washingtons diente, sich dann bei B. West der Kunst hingab und nicht bloss Portraits der Freiheitshelden, sondern bedeutende historische Momente wie die Schlacht bei Bunkershill und Montgomerys Heldentod bei Quebeck schilderte. — In jüngster Zeit findet neben dem englischen Einfluss auch ein Anlehnen an deutsche Schulen statt. In diesem Sinne wurde *Leutze* schon bei den Düsseldorfern besprochen. Wir reihen ihm *E. Johnson, W. M. Hunt, Shirlaw, Winslow Homer* und *Thomson,* sodann unter den zahlreichen Landschaftern, bei denen *Thomas Cole* († 1848) mit seinen farbenreichen Bildern den Reigen eröffnet, *F. E. Church, J. Bristol, J. F. Cropsey,* ferner *Bierstadt, Whittridge, Colman, Gifford* († 1880) an.

Dies in kurzen Zügen entworfene Bild der heutigen Kunstbewegung dürfen wir nicht schliessen, ohne eines wichtigen Zweiges der künstlerischen Production zu gedenken, der ein erfreuliches Zeugniss davon ablegt, dass die Theilnahme an den Werken der Kunst immer allgemeiner und allmählich Eigenthum des ganzen Volkes wird. Es sind dies die in umfassendster Weise gepflegten vervielfältigenden Künste, die eine in keiner früheren Epoche selbst nur annähernd erreichte Regsamkeit zeigen. Nicht bloss der Kupferstich und Stahlstich wird durch tüchtige Meister ausgeübt, nicht bloss hat man den lange vernachlässigten Holzschnitt wieder zu Ehren gebracht, dem wir Werke verdanken, wie *Menzel's* köstliche Illustrationen zu Kugler's Geschichte Friedrichs des Grossen, und zu den gesammelten Werken des grossen Königs[3]), *Ludwig Richter's* lebensfrische, treu gemüthvolle Darstellungen des deutschen Volks- und Familienlebens[4]),

[1]) Denkm. der Kunst Taf. 154 (V.-A. Taf. 78) Fig. 1. — [2]) *W. Dunlap,* history of the rise and progress of the arts design in the United Staates. 2 Vols. 1834. — *H. Tuckerman,* book of the artists. American artist life. New-York 1867. — [3]) Herausgegeben mit Text von *L. Pietsch* durch *R. Wagner.* Berlin 1882, und in neuer Ausgabe 1886. — [4]) Vgl. *J. F. Hoff,* Adrian Ludw. Richter. Dresden 1877. 8.

das grosse Bibelwerk von *Julius Schnorr*, den herrlichen Psalter von *J. Führich*, die meisterhaften Illustrationen eines *A. von Werner, Vautier, Liezen-Mayer* und so mancher Anderen, die köstlichen Silhouetten des frühverstorbenen *Konewka*; sondern auch eine neue Erfindung, die Lithographie, breitet sich mit ihren mannichfachen Gattungen, namentlich mit dem bei uns meisterlich ausgebildeten Farbendruck immer weiter aus, und endlich fügen Photographie, Lichtdruck und Stereoskopie diesen reichen Mitteln der Vervielfältigung noch neue voll ungeahnter glänzender Erfolge hinzu.

Alles dies deutet darauf, dass ein reger Sinn, eine frische Betheiligung an künstlerischen Werken immer weitere Kreise ergreift. Je mehr aber ein wahrhaft gesundes Gedeihen der Kunst auf ihrer Volksthümlichkeit beruht, desto mehr hat diese selbst ihre Ideale treu und rein zu hüten. Die Abwege ins Aeusserliche, Naturalistische und Leere, in hohle, seelenlose Routine liegen unserer heutigen Kunst, vor Allem der Malerei deshalb so gefährlich nahe, weil der Zug der Zeit ein überwiegend realistischer ist. Darum muss sie ihr ewiges Erbtheil des Idealen wahren, muss treu, wahr und tief sich dem Leben hingeben, aber in den Erscheinungen desselben nicht die blendende Hülle, sondern den unvergleichlichen Gehalt zu erfassen suchen. Das ist ihre Aufgabe, ihr Beruf, das ist die Bedingung für ihre lebendige Fortdauer.

Um aber ihr die Erfüllung dieser Aufgabe zu ermöglichen, muss der Staat, müssen Corporationen, bürgerliche Collegien und Gemeinwesen in ganz anderer Weise die Kunst pflegen, als dies bisher bei uns geschehen. Nur in einer grossen monumentalen Kunst, welche die Anschauungen des ganzen Volkes in verklärtem Bilde zusammenfasst, die Thaten desselben verewigt, die Helden des Geistes und des Schwertes zu unvergänglichen Gestalten ausprägt, liegt jene hohe sittliche Macht, welche auf den nationalen Geist befruchtend und erhebend zurückwirkt. Das deutsche Volk hat fortan mehr als je in Pflege der idealen Güter, vor Allem in Förderung einer grossen Monumentalkunst zu beweisen, dass sein Aufschwung zu politischer Einheit und Macht ihm die Kraft zu idealen Schöpfungen nicht gemindert, sondern erhöht hat.

Verzeichniss der technischen Ausdrücke.

Abakus I. 113.
Achilléische Statuen I. 234.
Agonal-Tempel I. 110.
Akanthus I. 119.
Akrolith I. 140.
Altar I. 263.
Amphiprostylos I. 110.
Amphora I. 251.
Anlauf I. 116.
Anten I. 111. 114.
Antependien I. 397.
Apsiden I. 216. 326.
Arabeske I. 311.
Archaistisch I. 152.
Architrav I. 20. 25. 111. 113.
Archivolte I. 41. 218.
Arcosolien I. 261.
Area I. 261.
Aschenkisten I. 210.
Atrium I. 225.
Attika I. 218.
Attischer (attisch-ionischer) Styl I. 111. 117.
Auge (der Volute) I. 116.

Baptisterium I. 340.
Barockstyl II. 112.
Basilika I. 219. 262.
Basis (der Säulen) I. 112 116. 117.
Basrelief en creux I. 34.
Beffroi II. 23.
Bilderkreis, typologischer I. 398.
Bogen I. 208.
Bogenfries I. 334.
Bronzeperiode I. 5.
Byzantinischer Styl I. 293.

Cameo I. 193.
Cantharus I. 265.
Cella I. 23. 59. 110.
Chaitja I. 81. 88.
Chiton I. 137.
Choragische Monumente I. 132.
Chryselephantin I. 127. 140.
Cippollin I. 230.
Composita-Kapitäl I. 217.
Conchen I. 330.
Confessio I. 263.

Dagop I. 79. 88. 89.
Decorated style II. 41.
Diamanten (Ornam.) I. 338.
Dielenköpfe I. 112.
Dienst II. 8.
Dipteros I. 111.
Diptychon I. 288. 297.
Dolmen I. 2.
Doppelkapellen I. 340.
Dorischer Styl I. 111.
Dormitorium I. 340.
Dreipässe II. 12.
Dreischlitz I. 113.

Echinus I. 113.
Eckblatt I. 332.
Eierverzierung I. 116.
Eisenperiode I. 8.
Elfenbeinschnitzerei I. 390.
Elisabethstyl II. 130.
El Maabed I. 59.
Email I. 397.
Emailmalerei II. 370.
Emaux cloisonnés I. 397.
Emaux champlevés I. 397.
Emaux en taille dépargne I. 397.
Empirestyl II. 128.
Empore I. 265. 331.
Enkaustische Malerei I. 195.
Entasis I. 111.
Epistyl I. 111.
Eurhythmie I. 251.

Façade I. 335. II. 14.
Faiencen II. 371.
Fest-Tempel I. 109.
Fiale II. 12.
Fibulae I. 302.
Filigran I. 301.
Fischblase II. 20.
Flamboyant-Styl II. 20.
Frescomalerei I. 195.
Fries I. 113.

Gefälteltes Kapitäl I. 375.
Geison I. 111. 114.
Gemmen I. 193.

Gesims I. 21.
Gewölbe I. 215.
Gewölbekappen I. 216.
Giallo antico I. 222.
Giebelfeld I. 113.
Goldschmiedstyl II. 129.
Gothischer Styl II. 3.
Grubenschmelz I. 397.

Halbkreisnischen I. 216.
Halbsäulen I. 217.
Hallenkirche I. 351. II. 26. 31.
Hauptgesims (Kranzgesims) I. 114. 218.
Hauptportal I. 335.
Helm I. 338. II. 14.
Himation I. 137.
Hohlkehle II. 10.
Hufeisenbogen I. 309. 342.
Hydrien I. 251.
Hypäthral-Tempel I. 110.

Imagines I. 238.
Impluvium I. 207. 225.
Inselsteine I. 107.
Intensity-school II. 467.
Intercolumnien I. 265.
Ionischer Styl I. 111. 115.

Kanneluren I. 21. 54. 111. 116.
Kapitäl I. 111.
„ ägyptisches I. 21. 25. 27.
„ byzanthinisches I. 277.
„ dorisches I. 113.
„ gefälteltes I. 375.
„ gothisches II. 8.
„ indisches I. 78.
„ ionisches I. 116.
„ kelchförmiges I. 333.
„ korinthisches I. 113.
„ kubisches I. 333.
„ Lotos-K. I. 25.
„ maurisches I. 319.
„ persisches I. 52.
„ römisches I. 216.
„ romanisches I. 333.
„ Würfel-K. I. 333.
Kapitelsaal I. 340.
Karner I. 340.
Karnies I. 117.
Karyatiden I. 129.
Kassetten I. 128.
Katakomben I. 260.
Kathedrale I. 330.
Keltische Periode I. 5.
Kiblah I. 305.
Kielbogen I. 309.
Kleeblattbogen I. 342.
Knollen II. 13.
Koilanaglyphen I. 34.
Korinthischer Styl I. 119.
Krabben II. 13.
Kranzgesims (Hauptgesims) I. 114. 218.
Krateren I. 251.
Kreuzblume II. 13.
Kreuzgang I. 340.
Kreuzgewölbe I. 216. 331.
Kreuzrippen I. 342. II. 5.
Kromlech I. 2.
Krypta I. 261. 329.
Kubisches Kapitäl I. 333.
Kultustempel I. 109.
Kuppel I. 216. 331.
Kyanos I. 102.

Ladychapel II. 37.
Langhaus I. 263.
La-Tène-Periode I. 8.
Leib (der Fialen) II. 12.
Lettner I. 329.
Lisenen I. 334.
Lotoskapitäl I. 25.

Maasswerk II. 12.
Mäander I. 11.
Mahastupa I. 80.
Mammisi I. 27.
Mandorla I. 339.
Mastaba I. 20.
Mausoleum I. 135.
Menhir I. 2.
Metope I. 113.
Mezzanin II. 113.
Mihrab I. 308.
Minaret I. 280. 308.
Miniaturen I. 399. II. 70. 310. 369.
Mittelschiff I. 263.
Monochrome Malerei I. 195.
Morai I. 12.
Mosaikmalerei I. 195. 290.
Mutuli I. 114.

Naos I. 110.
Niello I. 301. II. 326.
Nummi incusi I. 192.
Nurhagen I. 206.

Obelisk I. 20.
Opisthodomus I. 110.

Pagode I. 84.
Pä-lu (chines. Ehrenpforte) I. 90
Paradies I. 330.
Parastade I. 114.
Pendentiv I. 372.
Peperin I. 219.
Peripteros I. 110.
Perlenschnur I. 116. 117.
Perpendicular style II. 41.
Pfahlbauten I. 5.
Pfeiler I. 333. II. 7.
Pfosten II. 12.
Pilaster I. 217.
Pisé I. 320.
Plateresker Styl II. 129.
Plinthus I. 116.
Polos I. 143.

Polychromie I. 114. 140. II. 66.
Polygon II. 7.
Portale I. 344. II. 15.
Porticus I. 27.
Posticum I. 110.
Prärephaeliten II. 467.
Presbyterium I. 329.
Pronaos I. 110.
Prostylos I. 110.
Pseudodipteros I. 111.
Pseudoperipteros I. 111.
Pylonen I. 22.
Pyramiden I. 17.

Quadratum incusum I. 193.

Radfenster I. 336.
Refectorium I. 340.
Reliefbilder I. 32.
Renaissance II. 102.
Rhyparographie I. 199.
Riese (der Fialen) II. 12.
Rococo II. 128.
Romanischer Styl I. 329.
Römisches Kapitäl I. 217.
Rundstab II. 10.
Rustica II. 105.

Sarkophag I. 286.
Säule I. 332.
Schachbrettfries I. 334.
Schnecken I. 116.
Seitenschiff I. 263.
Sima I. 114. 117.
Sphinx I. 19.
Spitzbogen I. 309. 342. II. 4.
Stabwerk II. 12.
Stalaktitengewölbe I. 310.
Steinkreise I. 2.
Steinperiode I. 4.
Stillleben II. 438.
Stonehenge I. 2
Strebebögen II. 5.
Strebepfeiler II. 5. 12.
Stromschicht I. 331. 334.
Stupa I. 80.

Tablinum I. 225.
Tafelmalerei II. 72.
Techne I. 250.
Tempel I. 109.
Tempera-Malerei I. 195. II. 72
Teocalli I. 11.
Tha (chines. Thurm) I. 90.
Thalamos I. 102.
Thoracatae (ståtuae) I. 238.
Togatae (statuae) I. 238.
Tonnengewölbe I. 216. 331.
Tondo (Rundbilder) II. 158.
Tope I. 78. 84. 87.
Torus I. 116.
Travertin I. 219.
Triclinium I. 225.
Triforien I. 332. II. 12.
Triglyphen I. 113.
Triptychon II. 67.
Triumphbogen I. 263.
Tschultri I. 84.
Tudorbogen II. 41.
Tumulus I. 1. 58. 68.
Tympanon I. 114. 336.
Typhonien I. 27.

Uebergangsstyl I. 341.

Vasen I. 200.
Vierung I. 329.
Vihâra I. 78. 81. 89.
Vierpässe II. 12.
Voluten I. 116.

Wasserspeier II. 12.
Wimperge II. 13.
Wölbung I. 41. 331.
Würfelkapitäl I. 333.

Zackenbogen I. 342.
Zahnschnitt I. 117.
Zellenschmelz I. 397.
Ziegelwölbung I. 42.
Zophoros I. 117.
Zwickel I. 372.

Künstler-Verzeichniss.

A.

Abel, Arnold II. 293.
" Bernhard II. 293.
" Florian II. 293.
Achenbach, Andreas II. 462.
" Oswald II. 462.
Adam, Albrecht II. 458.
" Franz II. 458.
Adriaenssen II. 438.
Aelst, Willem van II. 438.
Aëtion I. 199.
Agasias I. 236.
Agatharchos I. 196.
Ageladas I. 147.
Agesandros I. 186.
Agorakritos I. 157.
Agostino v. Siena II. 78.
Aiwasowsky II. 468.
Alamano, Giov. II. 91.
Albani, Francesco II. 383. 428.
Albert von Soest II. 134.
Alberti, Leo Batt. II. 106.
Albertinelli, Mariotto II. 226.
Aldegrever, Heinrich II. 362.
Alessi, Galeazzo II. 120.
Algardi, Alessandro II. 374.
Alkamenes I. 157. 160.
Allegri, Antonio, siehe Correggio.
Allori, Christofano II, 385.
Allston, Wash., II. 468.
Alt, Rudolph II, 461.
Altdorfer, Albrecht II. 362.
Altichiero da Zevio II. 91.
Amadeo, Antonio II. 150. 152.
Amberger, Christoph II. 293. 361.
Amerighi, Michelangelo II, 385.
Ammanati, Bartolommeo II. 200.
Angeli II. 461.
Angelico, Fra Giov. II. 89.
Angelo v. Siena II. 78.
Anguier, François II. 376.
" Michel II. 376.
Antenor I. 147. 148. 175.
Anthemios I. 277.
Antigonos I. 188.
Antiphilos I. 199.
Antonello da Messina II. 174.
Apelles I. 198.
Apollodoros, A. I. 228.
" M. I. 196.
Apollonios von Athen I. 236.
" von Tralles I. 187.
Arca, Niccolo dell' II, 191.
Archermos I. 142.
Aretino, Spinello II. 84.
Aristokles von Athen I. 145.
" von Sikyon I. 147.
Aristonidas I. 186.
Arler, Peter II. 29.
Armand-Dumaresq II. 464.
Arnolfo di Cambio II. 49. 103.
Arras, Matthias von II. 29.
Athenodoros I. 183.
Aurelio, Fra II. 190.
Austen, William II. 298.
Avanzo, Jac. d' II. 91.

B.

Baade, Knuth II. 468.
Backhuisen, Ludolf II. 434.
Bagnacavallo II. 249.
Bailly II. 444.
Baisch, Hermann II. 462.
Baker, Jan de II. 296.
Balduccio, Giov. di II. 79.
Baldung, Hans II. 364.
Ballu II. 444.
Baltard II. 444.
Bambaja, siehe Busti.
Bamboccio, s. P. van Laar.
Bandinelli, Baccio II. 190. 201.
Barbarelli, Giorgio II. 257.
Barbieri, Francesco, siehe Guercino.
Barisanus von Trani I. 409.
Baroccio Federigo II. 256.
Barozzi, Giacomo, siehe Vignola.
Barry II. 444.

Bartolini, Lorenzo II. 451.
Bartolommeo Fra II. 223.
Barye II. 451.
Bassano, Jacopo II. 274.
Bastianini II. 451.
Bathykles I. 142.
Baudouin, Pierre Antoine II. 426.
Baudry, Paul II. 464.
Bazzi, Gianantonio II. 212.
Beccafumi II. 214.
Becker, Jacob II. 459.
„ Karl II. 460.
Begarelli, Antonio II. 197.
Begas, Karl II. 460.
„ Reinhold II. 448.
Beham, Barthol. II. 363
„ Hans Sebald II. 363.
Behr, Georg II. 134.
Bellini, Giovanni II. 173. 174.
„ Gentile II. 178.
„ Jacopo II. 174.
Belotto, Bernardo, siehe Canaletto.
Beltraffio II. 204. 210.
Bembo, Francesco II. 270.
Bendemann, Eduard II. 459.
Benezur II. 461.
Berchem, Nicolaus II. 435.
Bernini, Lorenzo II. 120. 122. II. 374.
Berruguete, Alonso de II. 297. II. 372.
Bertall II. 465.
Betto Bardi, siehe Donatello.
Betto Bernardino di, siehe Pinturicchio.
Betto di Francesco II. 76.
Beyer, A. II. 30.
Biard François II. 464.
Biefve, E. de II. 466.
Bierstadt II. 468.
Bigio, Francia II. 229.
Bigordi, siehe Ghirlandajo, Dom.
Bissen II. 446.
Blake, William II. 427.
Bläser II. 448.
Blechen, Karl II. 462.
Bleibtreu II. 459.
Bles, Herri met de II. 321. 431.
Bloch, Karl II. 467.
Boccaccio, Boccaccino II. 270.
Bocholt, Franz von II. 328.
Böblinger, Matthäus II. 31.
„ Hans II. 33.
Böcklin II. 465.
Böckmann II. 441.
Bohnstedt II. 443.
Bol, Ferdinand II. 412.
Bologna, Giovanni da II. 201.
Bonannus I. 362.
Bonheur, Rosa II. 465.
Bonifazio II. 268.
Bonnat II. 464.
Bonneuil, Etienne de II. 44.
Bontemps Pierre II. 296.
Bonvicino, Alessandro, siehe Moretto.
Bordone, Paris II. 270.
Borgognone, Ambrogio II. 110. II. 172.
Borromini, Francesco II. 122.
Bosch, Hieronymus II. 320.
Bosio II. 449.
Both, Johann II. 430.
Botticelli, Sandro II. 157.
Bouchardon, Edmé II. 376.
Boucher, François II. 414.
Bourd, John II. 298.
Bourguignon, siehe Courtois.
Bouts, Dierick II. 320.
Braith II. 458.
Bramante, II. 110. 112; II. 172.
Bramantino, siehe Suardi.
Brandt, Jos. II. 458.
Brascassat II. 465.
Bregno, Antonio, siehe Rizzo.
„ Lorenzo II. 148.
Breton, Jules II. 464.
Bril, Matthäus II. 429.
„ Paul II. 429.
Briosco II. 118; II. 197.
Bristol, J. II. 468.
Bronzino, Angiolo II. 223.
Brosse, Salomon de II. 128.
Brouwer, Adrian II. 419.
Brueghel, Johann II. 431. 437.
„ Peter, d. ä. II. 417.
„ „ d. j. II. 418.
Brüggemann, Hans II. 278.
Brugger II. 449.
Brunellesco, Filippo II. 103; II. 144.
Brunsberg, Heinrich II. 36.
Bruyn, Bartholomäus de II. 324.
Bryaxis I. 181.
Bullant, Jean II. 127.
Buonaccorsi II. 249.
Buonarroti, siehe Michelangelo.
Buoninsegna, siehe Duccio.
Buono, Bartolommeo II. 148.
Burgkmair, Hans II. 130. 336.
Bürkel II. 458.
Bürklein II. 442.
Busketus I. 362.
Busti, Agostino II. 150.
Buttinone, Bernardino II. 172.
Byström II. 446.

C.

Cabanel II. 464.
Cain, Auguste II. 451.
Calame, Al. II. 465.
Calcagni, Antonio II. 200.
Caldara, siehe Pol. da Caravaggio.
Calderon, Ph. II. 467.
Caliari, Paolo, siehe Paolo Veronese.
Callot, Jacques II. 422.
Cambiaso, Luca II. 249.
Cambio, Arnolfo di II. 49. 103.
Campagna, Girolamo II. 200.
Campagnola, Domenico II. 268.

Campana, Pedro II. 372.
Campen, Jacob van II. 129.
Camphausen, Wilhelm II. 459.
Campi II. 380.
Canale, Antonio II. 434.
Canaletto, Bernardo II. 434.
Candido, siehe de Witte.
Cano, Alonso II. 387.
„ Edoardo II. 465.
Canon II. 461.
Canova II. 445.
Capelle, Johann van de II. 434.
Caracci, Agostino II. 380.
„ Annibale II. 380.
„ Lodovico II. 380.
Caravaggio, Michelangelo da II. 385.
„ Polidoro da II. 248.
Caroto, Gianfrancesco II. 215.
Carpaccio, Vittore II. 178.
Carpeaux II. 450.
Carrey I. 164.
Carrier-Belleuse II. 450.
Carstens, Asmus II. 453.
Carucci, Jacopo, siehe Pontormo.
Castagno, Andrea del II. 153.
Cattermole II. 467.
Caulitz, Peter II. 437.
Cellini, Benvenuto II. 196.
Cerceau, Jacques Androuet du II. 127.
Cerquozzi, Michelangelo II. 386.
Chalgrin II. 444.
Champaigne, Philipp II. 414.
Chapu, Henri II. 450.
Chardin II. 426.
Chares I. 186.
Charlemont, Ed. II. 461.
Charmides I. 153.
Chaudet II. 445.
Chevalier, Paul, siehe Gavarni.
Chodowiecki, Daniel II. 413.
Christodulos I. 321.
Christoph, Meister II. 281.
Christophsen, Peter, siehe Cristus.
Church, F. E. II. 468.
Ciccione, Andrea II. 152.
Cima da Conegliano II. 178.
Cimabue, Giovanni I. 414.
Cione, Andrea di, siehe Orcagna.
Civitali, Matteo II. 147.
Clésinger II. 450.
Closs, G. II. 462.
Clouet, François II. 369.
Cluysenaer II. 466.
Coello, Alonzo Sanchez II. 372.
„ Claudio II. 395.
Cogniet, Leon II. 463.
Colantonio del Fiore II. 92. 185.
Cole, Thomas II. 468.
Colin, Alexander II. 293.
Colman II. 468.
Comte II. 464.
Conegliano, Cima da II. 178.
Contucci, Andrea, siehe Sansovino.
Copley, John Singleton II. 468.
Cordier, Charles II. 450.
Cornelius, Peter II. 454. 455.
Correggio II. 249.
Corot II. 464.
Cortese, siehe Courtois.
Cortot, Jean Pierre II. 450.
Cosmaten I. 361.
Cossa, Francesco II. 171.
Costa, Lorenzo II. 185.
Couci, Robert de II. 17.
Courbet, Auguste II. 450. 465.
Courtois, Pierre II. 370.
„ Jacques II. 386.
Cousin, Jean II. 296. (2) 369.
Coustou, Nicolas II. 376.
„ Guillaume II. 376.
Couture II. 464.
Coxcie, Michael II. 320.
Coyzevox, Charles Antoine II. 376.
Cranach, Lucas II. 365.
Credi, Lorenzo di II. 164. 204.
Cretius II. 460.
Cristus, Pieter (Peter Christophsen) II. 310.
Crivelli, Carlo II. 179.
Cronaca, Simone II. 105.
Cropsey, J. F. II. 468.
Cuyp, Albert II. 436.

D.

Daedalos I. 141.
Dagnan-Bouveret II. 465.
Daniele da Volterra, siehe Volterra.
Dannecker II. 445.
Danhauser, Jos. II. 461.
Daubigny II. 465.
David, Gerhard II. 315.
„ J. L. II. 452.
„ P. J. II. 450.
Decamps II. 463.
Defregger II. 458.
Deger, Ernst II. 455.
Delacroix, Eugène II. 463.
Delaroche, Paul II. 463.
Delorme, Philibert II. 126.
Demetrios I. 169.
Demmler II. 441.
Denner, Baltasar II. 413.
Detaille, E. II. 464.
Deutsch, Niclas, siehe Manuel.
Dichter, Michael II. 286.
Dietrich, Christian II. 413.
Dietz, Wilhelm II. 458.
Diogenes I. 221. 236.
Dioskorides I. 245.
Diotisalvi I. 362.
Dipoenos I. 142.
Divino, el, siehe Morales.
Dolcebuono II. 110.
Dolci, Carlo II. 385.
Domenichino II. 382.

Donatello II. 143.
Donato di Betto Bardi, siehe Donatello.
Doni, Paolo, siehe Uccello.
Donndorf II. 448.
Donner, Rafael II. 378.
Døré, Gust. II. 465.
Dossi, Dosso II. 249.
Dou, Gerhard II. 421.
Drake II. 447.
Duban II. 444.
Dubois, Paul II. 450.
Duc, Viollet-le II. 444.
Duca, del, siehe Scalza.
Duccio di Buoninsegna I. 415.
Duck, A. J. II. 419.
Ducq, Jean le II. 419.
Dürer, Albrecht II. 130. 299. 341.
Dughet, Caspar II. 429.
Dujardin, Karl II. 435.
Dumaresq, siehe Armand.
Dumont II. 450.
Dupré, Giovanni II. 452.
„ Jules, M. II. 465.
Duquesnoy II. 377.
Duret II. 450.
Durm, Jos. II. 443.
Dyck, Anton van II. 402.

E.

Eastlake, Sir Charles II. 467.
Eckersberg II. 468.
Eeckhout, Gerbr. van den II. 412.
Egle II. 443.
Eisenhoidt, Anton II. 293.
Eisenlohr II. 443.
Ekphantos I. 195.
Eligius I. 305.
Elmore, A. II. 467.
Elsheimer, Adam II. 413.
Ende II. 441.
Engelbrechtsen, Cornelius II. 320.
Ensingen, Ulrich von II. 29. 30. 33. 50.
Ensinger, Matthäus II. 29.
„ Matthias II. 29.
Escosura II. 465.
Etex, Antoine II. 450.
Eumaros I. 195.
Eupompos I. 197.
Everdingen II. 434.
Exner II. 467.
Eyck, Hubert van II. 298. 302.
„ Johann van II. 306.
„ Lambert van II. 310.
„ Margarethe van II. 310.

F.

Fabius, Pictor I. 245.
Fabriano, Gentile da II. 91.
Fabritius, Karl II. 412.
Faed, Thomas II. 467.
Faes, Peter van der II. 415.
Fagerlin II. 467.
Falconetto II. 118.
Falguière, Alexander Sc. 450.
Fa presto, siehe Giordano.
Fattore, siehe Penni.
Favretto II. 465.
Fernkorn II. 449.
Ferrari, Gaudenzio II. 210.
„ Francesco Bianchi II. 250.
„ Defendente de II. 173.
Ferstel II. 442 (2).
Feuerbach, A. II. 456.
Fiammingo, il, siehe Duquesnoy.
Fiesole, Fra Giovanni da II. 89.
„ Mino da II. 147.
Filarete, Antonio II. 110. II. 145.
Filipepi, Alessandro, siehe Botticelli.
Fini, Tommaso di Christoforo, siehe Masolino.
Finiguerra, Maso II. 327.
Fiore, Colantonio del II. 92. 185.
Fischer von Erlach II. 137.
Fischer, A. II. 448.
Flandrin, Hippolyt II. 463.
„ Paul II. 464.
Flaxman II. 445.
Fleury, Robert II. 463.
Flinck, Govart II. 412.
Floris, Franz II. 320.
Focosi II. 465.
Fogelberg II. 446.
Fontaine II. 444.
Fonte, della, siehe Quercia.
Foppa, Vincenzo II. 172.
Forli, Melozzo da, siehe Melozzo.
Förster II. 442.
Fortuny II. 465.
Fossano, Ambrogio, siehe Borgognone.
Fouquet, Jean II. 369.
Fourmois II. 466.
Foyatier II. 450.
Fragonard II. 426.
Fraikin II. 451.
Français, Louis II. 464.
Francesca, Piero della II. 164.
Francesco, Giovanni di II. 76.
„ Betto di II. 76.
Francia, Francesco II. 184.
„ Giacomo II. 185.
„ Giulio II. 185.
Franciabigio, siehe Bigio.
Fragonard, Jean Honoré II. 426.
Frémiet II. 451.
Frère, Edouard II. 464.
Freund, Hermann II. 446.
Frith, W. P. II. 467.
Fromentin II. 464.
Führich, Joseph II. 454. (2) 469.
Furtmaier, Berthold II. 338.
Fyt, Johann II. 437.

G.

Gabriel II. 466.
Gaddi, Taddeo II. 49. 84.
Gadier, Pierre II. 126.
Gärtner, Friedr. von II. 441.
Gainsborough, Thomas II. 415. 431.
Gallait II. 466.
Garnier II. 444.
Garofalo, Benvenuto, siehe Tisio.
Gasser, Hans, II. 449.
Gau II. 444.
Gavarni II. 465.
Gebhardt, von II. 459.
Gedon II. 442.
Geefs, Willem II. 451.
" Joseph II. 451.
Geertgen von St. Jans, siehe G. van Haarlem.
Geerts, Karel Hendrik II. 451.
Gegenbauer, A. II. 455.
Gelée, Claude, siehe Lorrain.
Genelli II. 457.
Gent, Justus van II. 311.
Gentile da Fabriano II. 91.
Gérard, François II. 452.
Gerhard I. 393.
Gerhard van Haarlem, siehe Haarlem.
Géricault II. 463.
Gérôme II. 464.
Gertner II. 467.
Geselschap, Fr. II. 460.
Ghiberti, Lorenzo II. 140.
Ghirlandajo, Domenico II. 162. 215.
" Ridolfo II. 229.
Giacondo, Fra II. 111. 124.
Gianetti II. 465.
Gibson II. 452.
Gierlach von Köln II. 44.
Gifford II. 468.
Giordano, Luca II. 386.
Giorgione, siehe Barbarelli.
Giotto II. 49. II. 77. II. 80.
Giovanni Alamanno II. 91.
" di Balduccio II. 79.
" di Francesco II. 76.
" lo Spagna, siehe Spagna.
" da Bologna, siehe Bologna.
" da Udine, siehe Udine.
Girardon, François B. II. 376.
Girodet, Anne Louis II. 452.
Girolamo Campagna II. 200.
" Lombardo II. 200.
" da Trevigi II. 130.
" Giovenone II. 173.
" Romanino II. 268. 270.
Gisbert, Antonio II. 465.
Giuliano da S. Gallo II. 106.
Gleyre, Charles II. 453.
Glykon I. 236.
Gmünd, Heinrich von II. 50.
Gnauth, A. II. 443.
Gobbo, il, siehe Solari.
Godl, Melchior II. 292.
" Stephan II. 292.
Goes, Hugo van der II. 311.
Gonzalva II. 466.
Gossaert, Johann, siehe Mabuse.
Goujon, Jean II. 296.
Goya, Francisco II. 396. 465.
Goyen, Joh. van II. 432.
Gozzoli, Benozzo II. 161.
Graeb, C. II. 461.
Graf, Urs II. 361.
Graff, Anton II. 413.
Graham, P. II. 467.
Grandville II. 465.
Greuze II. 426.
Grien, siehe Baldung.
Grimaldi, Francesco II. 429.
Gropius II. 441.
Gros, Jean Antoine II. 453.
Grünewald, Matthias II. 364. 365.
Grützner, Ed. II. 458.
Gude II. 462. 467.
Guercino II. 384.
Guérin, Pierre II. 453.
Guido da Siena I. 415.
Guillain Simon II. 376.
Guillaume, Eugène II. 450.

H.

Haarlem, Gerhard van II. 320.
Haas de II. 466.
Hähnel II. 448.
Hagen II. 448.
Hagn, L. von II. 458.
Hals, Franz II. 408.
Hangest, Helene de II. 371.
Hans von Kulmbach II. 362.
Hansen II. 442.
Hase II. 442.
Hasenauer II. 442.
Hasenclever II. 459.
Hauberrisser II. 442.
Hayez II. 465.
Hébert II. 464.
Heem, David de II. 437.
Hegias (Hegesias) I. 147.
Heinlein, Heinrich II. 462.
Heinrich von Gmünd II. 50.
Helst, Bartholom. van der II. 408.
Hemling, siehe Memling.
Henneberg II. 461.
Herkomer II. 467.
Herle, Wilhelm von II. 74.
Herlen, Friedrich II. 326.
Hermogenes I. 134.
Herrad von Landsberg I. 400.
Herrera, Francisco de II. 387.
Herri met de Bles, siehe Bles.
Hess, Heinrich II. 454.
" Peter II. 458.

Heyden, A. II. 441.
„ J. van der II. 434.
„ A. von II. 461.
Hildebrandt, Ad. II. 452.
„ Eduard II. 462.
„ Theodor II. 459.
Hiram I. 65.
Hittorf II. 444.
Hitzig II. 441 (2).
Hobbema, Minderhout II. 433.
Höckert II. 468.
Hogarth, William II. 426.
Holbein, Hans der ältere II. 333.
„ „ der jüngere II. 353.
„ Sigmuud II. 335.
Holl, Elias II. 137.
Holzschuher, Eucharius II. 137.
Homer, Winslow II. 468.
Hondekoeter, Melchior II. 437.
Hondius II. 402.
Honthorst, Gerhard II. 386.
Hooch, Pieter de II. 421.
Horenbout, Gerhard II. 310.
Horschelt II. 458.
Hosemann II. 460.
Hosmer, Miss II. 452.
Houdon II. 376.
Hübner, Julius II. 459.
„ Karl II. 459.
Hübsch II. 443.
Hültz, Johann II. 28.
Hunt, W. M. II. 468.
Hünten, Emil II. 459.
Huysum, Joh. van II. 437.

I. J.

Jacobus, Bruder I 414.
Jacquemart, Nélie II. 464.
Jakob, Meister II. 49.
Jamnitzer, Wenzel II. 293.
Janet, siehe Clouet.
St. Jans, G. van, siehe G. von Haarlem.
Janssen, Peter II. 460.
Jerichau, Elisabeth II. 467.
Jernberg II. 467.
Iktinos I. 127. 131 (2).
Induno II. 465.
Ingres, Jean Aug. Dominique II. 453.
Joanez, Vicente II. 372.
Joest, Jan II. 324.
Johann von Köln II. 52.
„ von Padua II. 130.
Johnson, E. II. 468.
Jones, Inigo II. 130.
Jordaens, Jakob II. 404.
Jordan, Rudolph II. 459.
Jouffroy, François II. 450.
Isidoros I. 277.
Isigonos I. 188.
Israel von Meckenem II. 324. 328.
Israels II. 466.
Ittenbach II. 455.
Juste, Jean II. 294.
Justus van Gent, siehe Gent.

K.

Kabel, Adrian van der II. 432.
Kalamis I. 152.
Kalide, Th. II. 448.
Kallikrates I. 127.
Kallimachos I. 119. 169.
Kallon I. 147.
Kanachos I. 147.
Kauffmann, Angelika II. 413.
Kaulbach, Wilh. II. 457.
„ Fr. A. II. 458.
„ Fr. II. 458.
Kephisodot I. 176.
Kessels II. 452.
Keyser, Nicaise de II. 466.
Keyzer, Thomas de II. 407.
Kirner II. 458.
Kiss II. 448.
Kjeldrup II. 467.
Klaus-Meyer II. 458.
Kleanthes I. 195.
Klenze, Leo von II. 441.
Kleomenes I. 236.
Klöber, A. von II. 460.
Knaus, Ludwig II. 459.
Kneller, Gottfried II. 415.
Knobelsdorff, G. von II. 139.
Knoblauch II. 441.
Knyff, de II. 466.
Koch, Joseph Anton II. 454. 461.
Koekkoek II. 466.
Köln, Joh. von II. 52.
Kolbe, K. W. II. 460.
Koller, Rud. II. 465.
Kolotes I. 157.
Konewka II. 469.
Koning, Salomon II. 412.
Kopf, Joseph II. 452.
Koscheleff II. 468.
Kotzebue II. 468.
Kraft, Adam II. 282.
Krafft, Peter II. 461.
Kresilas I. 169.
Kretschmer, E. II. 460.
Kritios I. 147.
Krüger, Fr. II. 460.
Kulmbach, Hans von II. 362.
Kundmann, K. II. 449.
Kundze II. 72.
Kupetzky, Joh. II. 413.
Kuppelwieser II. 454.
Kurzbauer, E. II. 458.
Kuytenbrouwer II. 466.
Kyllmann II. 441.

L.

Laar, Peter van II. 419.
Labrouste II. 444.
Lala (Laia) I. 246.
Lambespring, Barth. II. 298.
Lamorinière II. 466.
Lancret, Nicolaus II. 425.
Landelle II. 464.
Landseer II. 467.
Lanfranco, Giovanni II. 385.
Lanfrancus I. 367.
Lanoue, H. II. 464.
Lassus II. 444.
Lastman, Pieter II. 409.
Laurana, Luciano II. 111.
Lawrence II. 415.
Lazzari, Donato, siehe Bramante.
Lebrun, Charles II. 414.
Legros II. 376.
Leibl, W., II. 458.
Leigthon, Frederik II. 466.
Leins II. 443.
Lely, Peter, siehe van der Faes.
Lemaire II. 450.
Lemot, Fr. Fr. II. 450.
Lenbach, Franz II. 458.
Lendenstrauch, Hans II. 293.
Leochares I. 135. 181.
Leopardo, Alessandro II. 146. 149.
Lepage, Bastien II. 465.
Lerch, Niclas II. 286.
Lescot, Pierre II. 126.
Leslie II. 467.
Lessing, C. F. II. 459. (2) 462.
Leu, Aug. Wilh. II. 462.
Leus II. 466.
Leutze, Emanuel II. 459. 468.
Leyden, Lucas van II. 320.
Leys II. 466.
Liberatore, siehe Niccolo.
Libon I. 123.
Licinio, Giov. Antonio, siehe Pordenone.
Lier II. 462.
Liesborn, Meister von II. 324.
Lievensz II. 412.
Liezen-Mayer, A. II. 458. 469.
Limosin, Leonard II. 370.
Lindenschmit II. 458.
Lingelbach, Johann II. 435.
Lionardo da Vinci, II. 150. 187; II. 164. 202.
Lippi Fra Filippo II. 155. 156. 158.
„ Filippino II. 155 (2). 159.
Lochner, Stephan II. 74.
Löffler, Gregor II. 292.
Lombard, Lambert II. 320.
Lombardo, Alfons II. 197.
„ Antonio II. 148. 149.
„ Fra Aurelio II. 190.
„ Girolamo II. 190 (2). 200.
„ Pietro, II. 109; II. 148.
Lombardo, Tullio II. 148. 149.
Loo, Carl van II. 426.
Lorenzetti, Ambrogio II. 89.
„ Pietro II. 89.
Lorenzetto II. 190.
Lorenzo, Bernardo di II. 108.
L'Orme, Phil. de, siehe Orme.
Lorrain, Claude II. 430.
Lotto, Lorenzo II. 256. 268.
Lucae, Richard II. 441.
Lucas van Leyden, siehe Leyden.
Luciani, siehe Fra Sebastiano del Piombo
Ludius I. 246.
Luini, Bernardino II. 209.
Lunghi, Martino II. 122.
Lysippos I. 182.

M.

Mabuse, Johann II. 310. 319.
Mac Cullock, H. II. 467.
Macdowell II. 452.
Macrino d'Alba II. 172.
Maderna, Carlo II. 120.
Maderno, Stefano II. 374.
Maes, Nicolaus II. 422.
Maeten II. 466.
Magnus, Eduard II. 460.
Majano, Benedetto da II. 105; II. 146.
„ Giuliano da II. 108.
Maitani, Lorenzo II. 49. 76.
Makart, Hans II. 458.
Malbone, Edw. J. II. 468.
Mali II. 458.
Malvito, Tommaso II. 152.
Manet, Eduard II. 465.
Mansart, Jules Hardouin II. 128.
Mantegna, Andrea II. 168.
Manuel, Niclas II. 361.
Marstrand, Wilh. II. 467.
Martino, Simone di II. 87.
„ Pietro di II. 108.
Masaccio II. 154.
Masolino II. 154.
Matejiko II. 461.
Matsys, siehe Messys.
Max, Gabriel II. 458.
Mazzoni, Guido II. 152.
Mazzuola, Francesco II. 256.
Meckenem, Israel von II. 324. 328.
Meer, Jan van der II. 421.
Meire, Gerhard van der II. 310.
Meissonnier II. 464.
Meister, E. S. II. 328.
„ P. II. 328.
„ M. mit den Schriftbändern II. 328.
„ der Lyversb. Passion II. 324.
„ von Liesborn II. 324.
Melanthios I. 197.
Melas I. 142.
Melbye II. 467.
Melone Altobello II. 270.

Melozzo da Forli II. 170.
Melzi, Francesco II. 210.
Memling, Hans II. 313.
Memmi, Lippo II. 87.
„ Simone, siehe Martino, Simone.
Mengoni II. 445.
Mengs, Rafael II. 413.
Menzel, Adolf II. 460. 469.
Mercié, Antoine II. 451.
Messina, Antonello da, siehe Antonello.
Messys, Quintin II. 318.
Mestschersky II. 468.
Metsu, Gabriel II. 421.
Meuron, Alfred de II. 465.
Meyerheim, Eduard II. 460.
„ Paul II. 460.
Michelangelo, II. 116. 118; II. 190; II. 215.
Michelozzi II. 105.
Miel, Johann II. 435.
Mierevelt, Michael von II. 407.
Mieris, Franz van II. 421.
„ Wilhelm van II. 421.
Mignard, Pierre II. 414.
Mignot, Jean II. 50.
Mikkiades I. 142.
Mikon I. 195.
Millais, John Everet II. 467.
Millet, François II. 464.
Mintrop, Theodor II. 459.
Miranda, Juan Careno da II. 395.
Mnesikles I. 128.
Molmenti, II. 465.
Momper, Jodocus de II. 431.
Monrealese, siehe Novelli.
Montagna, Bartolommeo II. 180.
Montelupo, Rafael da II. 190 (2).
Monten, Dietrich II. 458.
Montereau, Peter von II. 18. 19.
Montorfano, Giov. Donato II. 172.
Montorsoli II. 200.
Morales, Luis II. 372.
Morelli II. 465.
Moretto II. 268.
Morgenstern, Christian II. 462.
Moro, Antonis II. 320.
Moroni, Giov. Batt. II. 270.
Moser, Lucas B. II. 277, M. II. 325.
Mudo, el, siehe Navarrete.
Muelich, Hans II. 365.
Mueltscher, Hans II. 338.
Müller, Andreas II. 455.
„ J. G. II. 442.
„ Karl II. 455.
„ L. II. 461.
„ Lucas, siehe Cranach.
„ Morton II. 468.
„ Victor II. 458.
Mulready, W. II. 467.
Muncaczy II. 461.
Murillo II. 392.
Myron I. 147, 152.

N.

Nason, Peter II. 438.
Nattier II. 414.
Naukydes I. 172. 173.
Navarrete II. 372.
Navatel, Louis II. 451.
Neefs, Peter II. 434.
Neer, Artus van der II. 432.
Neher, Bernhard II. 455.
Nehring II. 137.
Nepveu, Pierre II. 124.
Nesiotes I. 147.
Netscher, Caspar II. 421.
Neureuther II. 442.
Neuville, A. de II. 464.
Newton, Gilb. Stuart II. 468.
Nicol, E. II. 467.
Niccolo di Liberatore II. 180.
Nicolo di Pietro II. 84.
Nicolaus von Verdun I. 398.
Nielson II. 468.
Normand II. 444.
Notti, Gherardo dalle, siehe Honthorst.
Novelli, Pietro II. 386.
Novius, Plautius I. 212.
Nüll, van der II. 442.

O.

Oggione, Marco d' II. 210.
Ohlmüller II. 442.
Olmendorf, Hans II. 338.
Omodeo, Giov. Ant. II. 110.
Onatas I. 147.
Oppler II. 442.
Orcagna, Andrea, II. 78; II. 84.
„ Bernardo II. 87.
Orley, Bernardin van II. 320.
Orme, Phil. de l' II. 126.
d'Orsenigo, Simone II. 50.
Ostade, Adrian van II. 419.
„ Isaak van II. 419.
Otzen, Joh. II. 443.
Ouwater, Albert van II. 320.
Overbeck, Friedrich II. 454 (3).

P.

Pacchia, Girol. del II. 214.
Pacchiarotto II. 214.
Pacheco, Francisco II. 387.
Pacher, Michael, II. 277; II. 338.
Pacuvius I. 245.
Paeonios I. 157.
Palissy, Bernard de II. 371.
Palladio, Andrea II. 120.
Palma vecchio, Jacopo II. 259.
Palmaroli II. 466.
Palmer II. 452.

Pamphilos I. 197.
Panaenos I. 155.
Parmigianino, siehe Mazzuola.
Parrhasios I. 197.
Passini, Ludwig II. 460.
Patenier, Joachim II. 321. 431.
Pater, Jean Bapt. Jos. II. 425.
Patras, Lambert I. 393.
Pausias I. 197.
Pauwels II. 466.
Pencz, Georg II. 350. 362.
Penicaud, Jean II. 370.
Penni, Franc. II. 249.
Pennone, Rocco II. 121.
Percier II. 444.
Pereda, Antonio II. 395.
Perez, Pedro II. 52.
Pericoli, Niccolo, siehe Tribolo.
Peroff II. 468.
Persius II. 441.
Perugino, Pietro II. 166. 181.
Peruzzi, Baldass. II. 115; II. 215.
Peter von Gmünd II. 29.
Peter von Montereau II. 18. 19.
Peters, Bonaventura II. 434.
„ Jean II. 434.
Petri, Petrus, siehe Perez.
Pfannschmidt II. 461.
Pfenning, D. II. 338.
Phidias I. 127. 147. 153.
Philipps, John II. 467.
Phyromachos I. 188.
Piazza, Calisto II. 268.
Pictor, Fabius I. 245.
Pietro, Nicolo di II. 84.
Pigalle, J. Bapt. II. 376.
Piglheim, Br. II. 458.
Pilgram, Meister II. 281.
Pilon, Germain, II. 296.
Piloty, Carl II. 458.
Pils II. 464.
Pinaigrier, Robert, II. 370.
Pinturicchio II. 182.
Piombo, Fra Sebastiano del II. 221.
Pippi, Giulio, siehe Romano.
Piraïkos I. 199.
Pisano, Andrea II. 78. 140.
„ Giovanni II. 50, II. 76.
„ Nicola I. 409.
Pizzolo II. 168.
Plautius, Novius I. 212.
Pleydenwurff, Wilhelm II. 341.
Pollajuolo, Antonio, II. 145; II. 164.
Polydoros I. 186.
Polygnot I. 195.
Polyklet I. 147. 157. 169.
Ponce, Ponzio II. 296.
Ponte, Jacopo da, siehe Bassano.
Pontelli, Baccio II. 111.
Pontormo II. 223. 229.
Pordenone II. 269. 270.
Porta, Baccio della, s. Bartolommeo, Fra.
„ Giov. Battista della II. 190.
Porta, Giacomo della II. 150.
„ Guglielmo della II. 200.
Potter, Paul II. 435.
Pourbus, Franz II. 320.
Poussin, Caspar, siehe Dughet.
„ Nikolaus II. 414. 429.
Pradier II. 450.
Praxiteles I. 177.
Preller, Friedr. II. 462.
Previtali, Andrea II. 178.
Prieur, Barthélemy II. 296.
Primaticcio Franc. II. 248.
Procaccini II. 380.
Protais II. 464.
Protogenes I. 199.
Prud'hon, Pierre Paul II. 452.
Puccinelli II. 465.
Pugin II. 444.
Pujet, Pierre II. 376.
Puligo, Domenico II. 229.
Pynacker, Adam II. 430.
Pyrgoteles I. 192.
Pythagoras I. 152.
Pytheos I. 134.

Q.

Quellinus, Arthur II. 377.
Quercia, Jacopo della II. 140.

R.

Rafael II. 116, II. 190, II. 230.
Rahl, Karl II. 461.
Raibolini, Francesco, siehe Francia.
Ramberg, A. von II. 458.
Ramenghi, Bartolommeo, siehe Bagnacavallo.
Ramney, Georg II. 415.
Raschdorff, J. II. 441, 443.
Rauch II. 447.
Ravesteyn, Jean van II. 407.
Regnault, H. II. 464.
Reinaldus I. 362.
Rembrandt II. 409. 432.
René König von Anjou II. 369.
Reni, Guido II. 383.
Rethel, Alfred II. 456.
Reymond, Pierre II. 370.
Reynolds, Josua II. 415.
Rhoekos I. 124. 142.
Ribalta, Francisco II. 396.
Ribera, Giuseppe II. 386.
Ricciavelli, siehe Volterra.
Riccio, Andrea, siehe Briosco.
Richier II. 295.
Richini II. 122.
Richter, Gustav II. 460.
„ Ludwig II. 468.
Ridinger II. 437.
Riefstahl, W. II. 461.
Riemenschneider, Tilman II. 285.

Rietschel, II. 448.
Rigaud, Hyazinthe II. 414.
Ritter, Henry II. 459.
Rizoni II. 468.
Rizzo, Antonio II. 110; II. 148.
Robbia, Luca della II. 104. 141.
Robbia, Andrea della II. 143.
Robert, Leop. II. 463.
Robusti, Jacopo II. 270.
Rodari, Tommaso II. 151.
„ Jacopo II. 151.
Rode, Bernhard II. 413.
Roélas, Juan de las II. 387.
Roelofs II. 466.
Rogers, Randolph II. 452.
Romanino, Girolamo II. 268. 270.
Romano, Giulio II. 116. 248.
Romney, George II. 415.
Roos, Joh. Heinr. II. 435.
„ Philipp II. 435.
Rosa, Salvator II. 386. 430.
Rosa di Tivoli, siehe Ph. Roos.
Rosalez II. 465.
Rosselli, Cosimo II. 161.
Rosellini, Antonio II. 145.
Rosetti, Biagio II. 111.
„ G. II. 467.
Rossi, Francesco de, siehe Salviati.
„ Rosso di II. 229.
Rottenhammer, Johann II. 413.
Rottmann, Karl II. 456. 462.
Rousseau, Théodore II. 465.
Roussel, Frémin II. 296.
Roux, Roullant de II. 294.
Rovezzano, Benedetto da II. 298.
Rubens II. 129. II. 396. 431. 436.
Rude II. 450.
Rugendas, Philipp II. 419.
Ruiperez II. 465.
Ruisdael, Jacob II. 432.
„ Salomon II. 433.
Rump II. 467.
Russ, Jacob II. 277.
Rustici, Francesco II. 188.
Rutharts, Carl II. 436.
Ruysch, Rachel II. 437.

S.

Sabbatini, Andrea II. 249.
Saftleven, Herm. II. 430.
Saint-Morceaux, Réné de II. 451.
Salaino, Andrea II. 210.
Salvi, Giov. Battista II. 385.
Salviati, Francesco II. 223.
Sandrart, Joachim von II. 413.
Sangallo, Antonio da II. 116.
Sanmicheli II. 118.
Sansovino, Andrea II. 188.
„ Jacopo II. 116; II. 198.
Santi, Giovanni II. 184.
„ Rafael, siehe Rafael.
Sarrazin, Jacques II. 376.
Sarto, Andrea del II. 226.
Sassoferrato II. 385.
Savery, Roland II. 431.
Savoldo, Geronimo II. 268.
Scalza, Lodovico II. 293.
Scamozzi II. 117.
Schadow, Joh. Gottfried II. 446.
„ Wilhelm II. 454. 458.
Schaffner, Martin II. 332.
Schalken, Gottfried II. 421.
Schaller II. 449.
Schäuffelein, Hans II. 362.
Scheffer, Ary II. 463.
Schelte à Bolswert II. 402.
Scheu II. 30.
Scheuren, Caspar II. 462.
Schick, Gottlieb II. 453.
Schievelbein II. 447.
Schilling II. 448.
Schinkel II. 440.
Schirmer, J. W. II. 462.
„ Wilhelm II. 462.
Schleich II. 462.
Schlüter, Andreas II. 137. II. 378.
Schmid, M. II. 458.
Schmidt, Fr. II. 443.
Schnetz, Jean Victor II. 463.
Schnorr, Julius II. 454. 456. 469.
Schoenewerk, Alex. II. 450.
Schön, M., siehe Schongauer.
Schönleber, G. II. 462.
Scholz, Julius II. 461.
Schongauer (Schön), Martin II. 326. 329.
Schonhofer, Sebald II. 62.
Schoreel, Jan van II. 320.
Schorn, Carl II. 460.
Schrader, Julius II. 460.
Schraudolph, Joh. II. 454.
Schrödter, Adolph II. 459.
Schühlein, Hans II. 330.
Schwanthaler II. 448.
Schwind, Moritz v. II. 457.
Scott II. 445.
Screta, Karl II. 413.
Sebastiano, Fra, siehe del Piombo.
Seghers, Daniel II. 437.
„ H. II. 431.
Semper, Gottfried II. 442. 443.
Sens, Wilhelm von II. 38.
Sergell II. 445.
Ser Giovanni, Tommaso di, siehe Masaccio.
Sesselschreiber, Gilg. II. 291.
Sesto, Cesare da II. 210.
Shirlaw II. 468.
Siccardsburg II. 442.
Siemering II. 448.
Siemirazki II. 468.
Signorelli, Luca II. 166.
Siloê, Gil de II. 297.
Simart, Charles II. 450.
Simone di Martino II. 87.
Simonis II. 451.

Sinan I. 321. 322.
Skopas I. 125. 132. 135. 176. 181.
Skyllis I. 142.
Sluter, Claux II. 63.
Smirke, Robert II. 444.
Snyders, Franz II. 436.
Soddoma, siehe Bazzi.
Soerensen II. 467.
Sohn, Karl II. 459.
Solari Cristoforo II. 110. 150.
Solario, Andrea II. 242.
„ Antonio II. 185.
Soller II. 441.
Sosos I. 199.
Soufflot II. 128
Soutman II. 402.
Spagna, Giovanni lo II. 184.
Spagnoletto, siehe Ribera.
Spinello, Aretino, siehe Aretino.
Squarcione, Francesco II. 168.
Stanfield, Cl. II. 467.
Steen, Jan II. 419.
Steenwyk, H. van II. 434.
Steffeck, C. 461.
Steinbach, Erwin von II. 28.
Steinhäuser, Carl II. 452.
Steinle, Eduard II. 454.
Steuben, Carl II. 463.
Stevens, Alfred II. 466.
Stevyns, Thomas II. 298.
Stone, Fr. II. 467.
Stoss, Veit II. 278.
Stothard, Thomas II. 427.
Strack II. 441.
Stratonicos I. 188.
Street II. 445.
Stuart, Gilb. Ch. II. 468.
Stückelberg II. 465.
Stüler II. 441.
Stuerbout, siehe Dierick Bouts
Suardi, Bartolommeo II. 172.
Sueur, Eustache le II. 414.
Sunder, Lucas, siehe Cranach.
Süss, Hans, siehe Kulmbach.
Sutermann, Lambert, siehe Lombard.
Suyderhoef II. 402.
Swanefeld, Hermann II. 430.
Syrlin, Jörg d. ä. II. 279.
„ „ d. j. II. 280.

T.

Tadema, Alma II. 466.
Tafi, Andrea I. 414.
Talenti, Francesco II. 49.
Tatti, Jacopo, siehe Jac. Sansovino.
Tauriskos I. 187.
Telephanes I. 195.
Tenerani II. 451.
Teniers, David d. ä. II. 418.
„ „ d. j. II. 418.
Ter Borch, Gerhard (Terburg) II. 419.
Theodorich von Prag II. 72.
Theodoros I. 43. 124. 142.
Theon I. 199.
Thomson II. 468.
Thornhill, James II. 415.
Thorpe, John II. 130.
Thorwaldsen II. 446.
Tidemand II. 459. 467.
Tieck, Friedrich II. 447.
Tietz II. 442.
Tilgner, V. II. 449.
Timanthes I. 197.
Timomachos I. 199.
Timotheos I. 181.
Tintoretto, siehe Robusti.
Tischbein II. 413.
Tisio, Benvenuto II. 249.
Tiziano II. 260.
Tommaso di Cristoforo Fini, siehe Masolino.
Tommaso di Ser Giovanni, siehe Masaccio.
Torell, Wilhelm II. 65.
Torrigiano, Pietro II. 130. 298.
Torriti, Jacobus I. 414.
Tretsch, Aberlin II. 133.
Tribolo II. 190. 196.
Trioson, siehe Girodet.
Trinqueau, Pierre, siehe Nepveu.
Troyon II 465.
Trumbull, John II. 468.
Trupin, Jean II. 294.
Tura, Cosimo II. 171.
Turner II. 467.

U.

Uccello, Paolo II. 153.
Udine, Giov. da II. 241.
Uhde, Fr. v. II. 458.
Urs, Graf, siehe Graf.
Ussi II. 465.

V.

Vaga, Perino del, siehe Buonaccorsi.
Vanucci, Pietro della Pieve, s. Perugino.
Vanvitelli II. 123.
Vargas, Luis de II. 372.
Vasari, Giorgio A. II. 120; M. II. 223.
Vautier, Benj. II. 459. 469.
Vecellio, Tiziano, siehe Tiziano.
Veen, Octavius van II. 320.
Veit, Philipp II. 454 (3).
Vela II. 451.
Velazquez II. 387.
Velde, Adrian van de II. 436.
„ Willem van de II. 434.
Venius, Otto, siehe van Veen.
Venusti, Marcello II. 223.
Verboekhoven II. 466.
Vercelli, Tiburzio II. 200.
Verlaet II. 466.
Vermeyen, Jan II. 324.

Vernet, Horace II. 463.
„ Joseph II. 431.
Veronese, Paolo II. 271.
Verrocchio, Andrea II. 145. 164. 204.
Vianen, Paulus von II. 296
Vidal, siehe Navatel.
Vigée-Le-Brun, Elisabeth II. 414.
Vignola II. 120.
Vignon II. 444.
Vincenzi, Antonio II. 50.
Vinci, Lionardo da, siehe Lionardo.
Vinckebooms, David II. 431.
Viollet-le-Duc II. 20. 444.
Vischer, Hermann d. ä. II. 130. 286.
„ „ d. j. II. 291.
„ Johann II. 291 (2).
„ Peter, II. 130. 137. 286.
„ Cornelius II. 402.
Viti, Timoteo II. 230.
Vitruvius I. 222.
Vivarini, Antonio II. 91.
„ Bartolommeo II. 173.
„ Luigi (Alvise) II. 173. 174.
Vlieger, Simon de II. 434.
Voigtel II. 28.
Volterra, Daniele da II. 223.
Voltz, Friedrich II. 458.
Vorsterman II. 402.
Vouet, Simon II. 414.
Vriendt, de, siehe Floris.
Vries, Adrian de II. 377.

W.

Wach, Wilh. II. 460.
Wächter, Eberhard II. 453.
Wagmüller, M. II. 449.
Wagner, Hans, siehe Kulmbach.
„ Martin II. 452.
Waldmüller, F. II. 461.
Wappers II. 466.
Waterhouse II. 445.
Waterloo, Anton II. 432.
Watteau, Antoine II. 423.
Watts, G. F. II. 466.
Wauters II. 466.
Weber, August II. 462.
Weenix, Johann II. 437.
Wenzla II. 33.
Wereschagin II. 468.
Werff, Adrian van der II. 421.
Werner, A. von II. 460. 469.
„ von Tegernsee I. 401.
West, Benjamin II. 415.
Westfalen, Arnold von II. 36.
Westmacott II. 452.
Weyden, Rogier van der, d. ä. II. 311.
„ „ „ „ d. j. II. 312.
Weyr, R. II. 449.
Whittridge II. 468.
Widmann II. 449.
Wielemans II. 443.
Wierandt, Caspar Voigt von II. 132.
Wilhelm von Herle II. 74.
„ „ Innsbruck I. 362.
„ „ Köln II. 74.
„ „ Sens II. 38.
Wilkie, David II. 467.
Willems II. 466.
Winterhalter II. 464.
Witte, Lievin de II. 310.
„ Peter de II. 378.
Wohlgemuth, Michael II. 278; 342.
Wolff, Jakob II. 137.
„ Wilhelm II. 448.
Wolvinus I. 301.
Wouwerman, Philipp II. 434.
Wren, Christopher II. 130.
Wurmser, Nicolaus II. 72.
Wurzelbauer, Benedict II. 378.
Wyatt II. 452.
Wynants, Jan II. 432.

Y.

Yvon II. 464.

Z.

Zampieri, Domenico, siehe Domenichino.
Zeitblom, Barthol. II. 332.
Zenale, Bernardino II. 172.
Zeuxis I. 197.
Zevio, Aldichiero da II. 91.
Ziebland II. 442.
Zingaro, lo, siehe Solario.
Zona II. 465.
Zuccaro, Federigo II. 223.
„ Taddeo II. 223.
Zumbusch II. 449 (2).
Zurbaran, Francisco II. 387.

Verzeichniss der Illustrationen.

A.

Fig.
4. Abury, Steindenkmal. Band I, Seite 3.
142. Akropolis von Athen, restaurirt I, 131.
156. 157. - Weibliche Statue I, 148.
159. - Weibliche Büste I, 150.
112. Alabasterfries aus Tiryns (Schliemann) I, 103.
310. Alhambra, Grundriss I, 317.
311. - Halle der Abencerragen I, 318.
312. - Kapitäl I, 319.
313. - Bogensaum I, 320.
587. Allegorisches Bild von Tintoretto II, 271.
613. Altar des Canonicus van der Pael in Brügge v. J. Eyck II, 309.
607. - Genter, oberer Teil, Innenseite v. H. u. J. v. Eyck II, 300.
608. - Genter, unterer Teil, Innenseite II, 303.
609. - — Einsiedler und Pilger, II, 304.
610. - — Streiter Christi und gerechte Richter II, 305.
611. - — Aussenseite II, 307.
624. - des Lucas Moser in Tiefenbronn II. 326.
629. - Hochaltar Schülein's in Tiefenbronn II, 331.
633. - vom Sebastiansaltar. S. Barbara und Elisabeth, von H. Holbein d. ä., München II, 336.
196. 197. - zu Pergamos. Aus dem Fries der Gigantenschlacht. I. 189. 190.
634. Altarbild von H. Burgkmair, Augsburg (nach Woltmann, Gesch. d. Mal.) II, 337.
465. - Imhoff'sches Altarbild in S. Lorenz zu Nürnberg II, 73.
466. - Die Jungfrau im Rosenhag, von Meister Stephan, im Museum zu Köln II, 75.
618. - Gerhard David's, Rouen (nach E. Förster) II, 316.
635. - aus der Kirche zu Gross-Gmain II, 339.
529. - Thronende Madonna, von Bartol. Montagna, Brera II, 179.
530. - Rafael mit dem jungen Tobias, von Porugino, London II, 182.
Fig.
578. Altarbild in S. Maria Formosa. S. Barbara von Palma Vecchio. II. 259.
556. Altartafel Fra Bartolommeo's zu Besançon II, 225.
576. - Giorgiones zu Castelfranco II, 257.
397. - aus Duccios Bilde im Dom von Siena I, 415.
255. Amphoren und Krateren, griechische I, 250.
588. Anbetung der Könige, von Paolo Veronese, Dresdener Galerie II, 272.
541. - von Lionardo, Uffizien II, 203.
616. - von Memling, Brügge II, 314.
638. - von Dürer, Florenz II, 345.
198. Apollo vom Belvedere I, 191.
152. Apollo von Tenea I, 144.
145. Apollotempel zu Milet, Pfeilerkapitäl I, 135.
191. Apoxyomenos nach Lysippos I, 183.
242. Ariadne, schlafende, Vatikan I, 239.
150. Aristion, Grabpfeiler I, 144.
430. Artushof zu Danzig II, 35.
235. Aschenkiste, Etruskische I, 209.
577. Die Astrologen von Giorgione, Wien II, 258.
554. Auferweckung des Lazarus, von Sebastian del Piombo II, 222.
685. - von Rembrandt II, 410.
621. - von A. v. Ouwater, Berlin II, 319.

B.

533. Bacchus, Marmorstatue von Michelangelo, Florenz II, 191.
501. Baptisterium zu Florenz. Ghiberti's S. Matthäus von der älteren Thüre. II, 141.
502. - zu Florenz, von Ghiberti's Hauptthür II, 142.
333. - zu Asti, Grundriss I, 340.
268. - des Laterans I, 268.
332. - zu Parma, Grundriss I, 340.
224. Basilika zu Pompeji, Grundriss I, 219.
275. - zu Tafkha I, 273.

Fig.
585. „Bella“ Tizian's, Galerie Pitti II, 267·
560. Belle jardinière Rafael's, Louvre II, 233·
19. Beni-Hassan, Grab I, 20.
20. - Kapitäl I, 20.
598. Beweinung Christi, von Riemenschneider, Maidbrunn II, 285.
87. Blumenornamente von der Säule zu Allahabad I, 78.
249. Bogen des Constantin, Relief I, 244.
234. - des Titus I, 228.
51. Bogenportal von Kujjundschik I, 42.
563. Brand im Borgo, von Rafael II, 238.
659. Brunnen auf Piazza Navona zu Rom, von Bernini II, 373.
603. Buchdeckel von A. Eisenhoidt, Herdringen II, 292.

C.

447. Cà Doro in Venedig II, 51.
569. H. Cäcilia, von Rafael, Bologna II, 245.
636. Christi Geburt, von Wohlgemut, Zwickau II, 340.
632. - von M. Schaffner, Sigmaringen II, 335.
631. - von Zeitblom, Sigmaringen II, 333.
557. Christi Gefangennahme, von Andrea del Sarto, Florenz II, 227.
644. Christi Verspottung, von Holbein II, 354.
527. Christus von Engeln beklagt, von Giov. Bellini, Berlin II, 176.
570. Christi Verklärung, von Rafael II, 247.
542. Christuskopf Lionardo's, Brera II, 205.
655. Der grosse Christoph, nach einem Holzschnitt von Lucas Cranach II, 368.
14. Copan in Guatemala, Bildpfeiler I, 11.
232. Colosseum, Durchschnitt und Theil vom Aufriss I, 226.
233. - Aussenansicht I, 227.

D.

110. Decke von Orchomenos (Schliemann) I, 100.
550. - der Sixtin. Kapelle, von Michelangelo II, 217.
5. Delos, Thor I, 4.
143. Denkmal des Lysikrates zu Athen, Ansicht I, 133.
128. - Säulen I, 118.
605. Diana von Poitiers, von J. Goujon, Louvre II, 295.
160. Diskobol nach Myron I, 151.
509. Dogengrab A. Vendramin in S. Giovanni e Paolo zu Venedig II, 150.
441. Dom zu Aarhuus, Ansicht II, 45.
418. - Antwerpen, Grundriss II, 21.
439. - Drontheim II, 43.
442. - Florenz, Grundriss II, 46.
324. - Gurk, Würfelkapitäl I, 333.
320. - — Grundriss I, 330.
424. - Köln, Grundriss II, 28.
Fig.
414. Dom, zu Köln. Portal II, 15.
408. - — Inneres II, 9.
405. - — Quergurt aus dem Chor, Durchschnitt II, 8.
401. - — Pfeiler II, 5.
383. - — Schrein der hl. drei Könige I, 399.
367. - Lund, Aeusseres I, 381.
341. - Limburg a. d. Lahn, Innenansicht I, 352.
455. - Mainz, Grabmal des Erzbischofs von Aspelt II, 62.
338. - Mainz, östlicher Aufriss I, 347.
353. - Modena, Chorseite (nach Nohl) I, 367.
336. - Münster, Fenster I, 344.
444. - Orvieto, Façade II, 48.
350. - Palermo, Apsis I, 364.
323. - Parenzo, Säulenbasis I, 333.
348. - Pisa, Grundriss I, 361.
378. - Prag, vom Leuchter I, 394.
363. - Ribe, Querschnitt I, 377.
457. - Schwerin. Musicirender Engel von einer Grabplatte II, 64.
458. - — Kopf eines Bischofs von einer Grabplatte II, 64.
443. - Siena, Ansicht II, 47.
339. - Speier, innere Ansicht I, 349.
364. - Viborg, Krypta I, 378.
329. - Worms (nach Dollinger) I, 337.
71. Doppelcelle zu Amrith I, 60.
124. Dorischer Oberbau I, 113.
179. Doryphoros nach Polyklet. Neapel (nach Overbeck) I, 172.
259. Dreifüsse und Räucherbecken, antike I, 254.

E.

103. Ehrenpforte, Chinesische (Pä-lu) I, 90.
184. Eirene nach Kephisodot, München I, 177.
286. Elfenbeintafel, Ananias und Saphira, zu Brescia I, 288.
460. - mit Ritter und Dame II, 66.
614. Eligius, der hl., von Pieter Christus, Köln II, 311.
657. Emailkanne von Limoges II, 371.
630. Die Engel mit dem Schweisstuch der Veronica, von Zeitblom II, 332.
571. Entführung der Helena. Giulio Romano, Mantua II, 249.
127. Erechtheion zu Athen I, 117.
140. - Grundriss I, 129.
141. - Nordwestl. Ansicht I, 130.
552. Erschaffung Adams, von Michelangelo II, 219.
622. Eulenspiegel, von Lucas van Leyden II, 322.
384. Evangeliarium der Bibliothek zu München. Kaiser Otto III. I, 400.

F.

582. Familie Pesaro vor der Madonna, von Tizian, S. Maria de' frari II, 264.

Fig.
202. 203. Fayum, männliches und weibliches Porträt I, 198.
18. Felsgrab zu Gizeh I, 19.
83. 84. - zu Myra I, 69. 71.
407. Fenstermaasswerk der entwickelten Gothik II, 8.
50. Festung, assyrische, Reliefbild I, 42.
564. Fischzug Petri, Rafael II, 239.
573. Fresken, aus Correggio's Kuppelfresken in S. Giovanni zu Parma II, 252.
546. - aus der Himmelfahrt Mariä von G. Ferrari, Vercelli II, 211.
548. - Die Verzückung der hl. Katharina, von Soddoma II, 214.
512. - Masaccio's in der Kapelle Brancacci, Florenz II, 155.
516. - Die Töchter Jethro's am Brunnen, von Botticelli, Rom II, 159.
517. - Filippino Lippi's in S. M. s. Minerva in Rom II, 160.
519. - Tod des hl. Franziscus, von Dom. Ghirlandajo, Florenz II, 163.
520. - Auferstehung Christi, von P. della Francesca, Borgo S. Sepolcro II, 164.
521. - Moses die letzte Ansprache an sein Volk haltend, von Signorelli, Rom II, 165.
522. - Aus dem jüngsten Gericht, von Signorelli, Orvieto II, 166.
523. - S. Jacobus heilt den Blinden, von Mantegna, Padua II, 169.
525. - Krönung der Maria, von Borgognone, Mailand II, 173.
476. - Fiesole's in der Kapelle Nikolaus V., Vatikan II, 90.

G.

195. Gallier, der sterbende, Capitol I, 187.
276. Gebäudegruppe von Djebel Riha I, 275.
8. Gefässe aus der Bronzezeit I, 6.
706. Geflügel, von Weenix, Wien II, 437.
620. Geldwechsler, von Q. Matsys, Louvre II, 318.
253. Genrebild aus Pompeji I, 248.
690. - von Teniers, Galerie von Madrid II, 416.
699. - Die gute Erziehung, von Greuze II, 426.
700. - Aus dem Leben des Liederlichen, von Hogarth II, 427.
694. - von G. Dou, Belvedere Wien II, 421.
696. - von P. de Hooch, Amsterdam II, 423.
698. - von Watteau II, 425.
691. - Schenkscene, von A. van Ostade, Cassel II, 417.
688. - von Chodowiecki II, 414.
695. - von Metsu, Dresden II, 422.
679. Kinderscene, von Rubens, Museum in Berlin II, 402.
389. Gewölbmalereien, von der Decke in St. Michael zu Hildesheim I, 405.
309. Giralda zu Sevilla I, 317.
Fig.
462. Glasgemälde von Königsfelden, aus der Legende der h. Clara II, 69.
261. Goldschmuck, antiker I, 256.
45. Götterbilder, ägyptische I, 36.
551. Gottvater von Michelangelo II, 218.
79. Grab des Absalom bei Jerusalem I, 66.
61. - des Cyrus I, 50.
65. - des Darius, Façade I, 53.
85. - zu Kyaneä-Jaghu I, 72.
81. - des Midas I, 68.
114. - von Mykenä, goldene Maske aus dem vierten Grabe I, 104.
115. - — goldenes Diadem aus dem dritten Grabe I, 105.
116. - — fünfzehn goldene Knöpfe aus dem ersten Grabe I, 106.
117. - — Goldblatt mit Schmetterling I, 107.
118. - — Goldblatt mit Tintenfischen I, 107.
119. - — goldene Weinkanne I, 108.
80. - des Tantalos in Lydien I, 67.
599. - Sebaldusgrab P. Vischers, Nürnberg II, 287.
600. - — Relief, Sebald wärmt sich an brennenden Eiszapfen II, 288.
601. - — Apostel II, 289.
212. Grabfaçade zu Castellaccio I, 207.
208. - zu Norchia I, 203.
239. - zu Petra I, 234.
1. Grabhügel bei Kertsch, I, 2.
210. Grabkammer bei Cervetri I, 205.
211. - bei Corneto I. 206.
70. Grabmal von Amrith I, 59.
536. - Giuliano's de Medici, von Michelangelo II, 194.
272. - Theodorich's I, 271.
376. Grabplatte Rudolf's von Schwaben, Merseburg I, 392.
193. Grabrelief, Attisches, Athen I, 184.
214. - Etruskisches I, 208.
90. Grotte von Elephanta I, 80.
89. - von Karli, Grundriss und Durchschnitt I, 79.
263. Gruft der h. Cäcilia I, 262.

H.

667. Hagar's Verstossung, von Guercino II, 384.
153. Harpyienmonument von Xanthos I, 145.
230. Haus des Pansa in Pompeji, Durchschnitt I, 225.
231. - des Sallust zu Pompeji, Saal I, 225.
543. Heilige Familie, nach Lionardo, Louvre II, 207.
672. - — von Murillo, Louvre II, 392.
579. - — von Palma Vecchio, Wien II, 260.
575. Heilige Nacht, von Correggio, Dresden II, 254.
470. Heimsuchung, von Giotto, Arena II, 81.
562. Heliodor's Vertreibung, Rafael, Vatikan II, 237.

Fig.
180. Hera, vielleicht nach Polyklet, Neapel I, 173.
148. - Kolossalkopf aus Olympia (nach Bötticher) I, 142.
652. Herkules und Nessus, von H. S. Beham, Kupferstich II, 364.
186. Hermes des Praxiteles, Olympia I, 178.
55. Herrschergestalten, Assyrische I, 46.
583. Himmlische und irdische Liebe, von Tizian, Rom II, 265.
666. Himmelfahrt Mariä, von G. Reni, München II, 383.
589. Hochzeit zu Cana, von P. Veronese, Dresden II, 273.
37. Holzstatue im Museum zu Cairo I, 29.
56. Hofbeamte, Assyrische I, 46.

I, J.

674. H. Johannes, von Murillo, Museum zu Madrid II, 394.
623. Der Judaskuss, vom Meister der Lyversberg'schen Passion, Museum in Köln II, 325.
164. Juno Ludovisi, vielleicht nach Alkamenes I, 158.
586. S. Justina, von Moretto, Wien II, 269.

K.

94. Kailasa-Grotte zu Ellora, Ansicht I, 82.
91. - Grundriss I, 81.
92. - Kapitäl I, 82.
93. - Pfeiler I, 82.
245. Kaiserbüsten, Römische I, 241.
260. Kandelaber, antike, in Erz und Marmor I, 255.
538. - von Riccio in S. Antonio zu Padua II, 198.
658. Kanne von Palissy II, 371.
297. - goldene, von Nagy Szent Miklos, Wien I, 304.
478. Kapelle Pazzi zu Florenz II, 104.
125. Kapitäle. Antenkapitäl, Dorisches I, 114.
221. - Compositakapitäl, I, 216.
34. - von Dendera I, 27.
33. - von Esneh I, 27.
335. - von Heiligenkreuz I, 343.
220. - Korinthisches I, 216.
86. - der Säule von Bhitari I, 78.
32. - von Edfu I, 27.
682. Karl I., von van Dyck, Louvre II, 405.
240. Karyatide des Vatikans I, 237.
291. Kathedra des Bischofs Maximianus, Ravenna I, 298.
411. Kathedrale von Amiens, Strebebogen II, 12.
398. - — System II, 4.
399. - — Grundriss II, 4.
402. - — Pfeilerkapitäl II, 6.

Fig.
451. Kathedrale von Amiens, Christus am mittleren Portalpfeiler II, 58.
316. - von Ani I, 325.
448. - von Barcelona, Inneres II, 53.
459. - zu Brügge, Grabplatte II, 65.
381. - zu Chartres, Statue vom Hauptportal I, 397.
416. - — Grundriss des Chors II, 18.
437. - zu Exeter, Fenster und Pfeiler II, 41.
449. - von Gerona, Inneres II, 54.
415. - zu Laon, Pfeiler II, 17.
435. - von Lichfield, Inneres (Baldinger) II, 40.
450. - Notre-Dame zu Paris, Nördliches Seitenportal II, 57.
361.- zu Peterborough, Grundriss I, 375.
362. - — Querschiff I, 375.
322. - — Arkadenreihe I, 332.
452. - zu Rheims, Reliefgestalten II, 59.
417. - — Façade II, 19.
412. - zu Rouen, Wimperge II, 13.
373. - von Salamanca, Kuppelthurm I, 386.
431. - von Salisbury, Grundriss II, 37.
434. - — Façade II, 39.
432. - von Wells, Inneres System II, 38.
433. - zu Worcester, Inneres System II, 38.
436. - zu York, Pfeiler II, 41.
287. Katakomben von S. Agnese I, 289.
283. - der hl. Domitilla, Deckengemälde I, 286.
472. Kirchen: S. Francesco zu Assisi, Unterkirche. Darbringung im Tempel. II, 83.
445. - St. Petronio zu Bologna, Grundriss II, 49
368. - zu Borgund, Grundriss I, 381.
369. - — Aeusseres I, 382.
456. - Kreuzkirche zu Breslau, Grabmal Herzog Heinrichs IV. II, 63.
359. - S. Etienne zu Caen I, 373.
492. - S. Pierre zu Caen, Chor II, 125.
358. - S. Trinité in Caen, Grundriss I, 372.
356. - Notre Dame du Port zu Clermont, Querdurchschnitt I, 370.
354. - Abteikirche zu Conques, Grundriss I, 368.
426. - Frauenkirche zu Esslingen, Façade II, 31.
454. - — Jüngstes Gericht II, 61.
337. - zu Gelnhausen I, 344.
420. - H. Kreuzkirche zu Gmünd, Inneres II, 24.
421. - — Chor (Baldinger) II, 25.
379. - zu Gröningen, Relief I, 395.
319. - S. Godehard zu Hildesheim, Grundriss I, 330.
325. - zu Horpacz, Kelchkapitäle I, 334.
321. - zu Huysburg, Grundriss I, 331.
602. - Stiftskirche zu Innsbruck. König Arthur am Denkmal Kaiser Maximilians von P. Vischer, II, 291.
365. - zu Kallundborg I, 379.
340. - S. Aposteln zu Köln. (Nach Dollinger) I, 351.

Fig.
342. Kirchen: zu Königslutter, Kreuzgang I. 353.
345. - zu St. Ják, Portal I, 357.
328. - — Façade I, 336.
371. - S. Isidoro zu Leon I, 384.
438. - Westminsterkirche zu London, Kapelle Heinrichs VII. II, 42.
349. - S. Michele in Lucca I, 363.
377. - S. Barthélemy zu Lüttich, Relief vom Taufbecken I. 393.
483. - S. Maria delle Grazie zu Mailand II,109.
440. - Peterskirche zu Malmoe, Grundriss II, 44.
423. - Elisabethkirche zu Marburg II. 27.
318. - von Monreale, Grundriss I, 329.
317. - Wasili-Blagennoi zu Moskau I, 326.
343. - Abteikirche, Murbach I, 355.
427. - S. Lorenz zu Nürnberg, Chor (Baldinger) II, 32.
406. - Ste. Chapelle zu Paris, Fenster II, 8.
404. - — Gewölbrippen II, 7.
357. - S. Front zu Périgueux I, 371.
271. - Apollinare Nuovo zu Ravenna (Baldinger) I, 270.
289. - S. Vitale zu Ravenna, von den Mosaiken I. 295.
274. - — Grundriss I, 272.
273. - — Innere Ansicht I, 272
269.)
270.) - — Kapitäle, Rotunde und Presbyterium, Erdgeschoss I, 269.
413. - Saint-Nicaise zu Rheims, Thurm II, 14.
267. - San Clemente zu Rom I, 267.
347. - S. Lorenzo fuori le mura bei Rom, Bischofsstuhl (Boito) I, 360.
489. - Peterskirche zu Rom, Inneres II, 119.
265. - S. Paolo zu Rom, Inneres I, 264.
264. - — Grundriss I, 263.
372. - S. Millan zu Segovia, Grundriss I, 385.
660. - Stiftskirche zu Stuttgart. Statue Graf Eberhards des Milden, II, 375.
539. - — Statuen vom Apostelportal und vom Lettner, II, 287.
326. - zu Thalbürgel, Pfeiler I, 334.
370. - zu Tind, Portal I, 383.
486. - Madonna della Consolazzione in Todi (Nach Gunzenhauser) II, 114.
355. - S. Sernin zu Toulouse, Innenansicht I, 369.
344. - zu Trebitsch, Quer-Durchschnitt I, 356.
422. - Liebfrauenkirche zu Trier, Grundriss II. 27.
351. - S. Marco zu Venedig, Grundriss I, 365.
366. - zu Valthiofstad auf Island, Thüre I, 380.
360. - von Waltham I, 374.
380. - zu Wechselburg, Relief I, 396.
428. - S. Stephan zu Wien, Giebel II, 33.
410. - zu Wimpfen im Thal, Querschiff-Façade II, 11.
327. - zu Wiener-Neustadt, Rundbogenfries I, 335.
280. - Muttergotteskirche zu Constantinopel, Chorseite I, 280.

Fig.
277. Kirchen: Sophienkirche zu Constantinopel, Kapitäl I, 276.
278. - — Grundriss I, 277.
279. - — Durchschnitt I, 278.
290. - — Mosaik aus der Vorhalle I, 296.
425. Kloster Bebenhausen, Kapitelsaal (Baldinger) II, 30.
382. Kloster-Neuburg, vom Verduner Altar I, 398.
346. Klosterkirche zu Jerichow (Nach Adler) I, 358.
58. Kopf, Assyrischer I, 47.
547. Kopf der Roxane von Soddoma II, 213.
223. Kranzgesims, Korinthisches, vom Bogen des Titus I, 217.
555. Kreuzabnahme, von Fra Bartolommeo II, 224.
675. Kreuzaufrichtung, von Rubens, Antwerpen II, 397.
294. Krone des hl. Stephan, Buda-Pest, I, 301.
590. Krönung Mariä, von Veit Stoss, Nürnberg II, 277.
302. Kuba bei Palermo I, 310.

L.

282. Lampen und Gläser, Altchristliche I, 284.
701. Landschaft, von Claude Lorrain II, 429.
703. - von Hobbema, Buckingham-Palast II, 433.
702. - von Jacob Ruisdael II, 432.
705. - Winterlandschaft von A. van de Velde. Dresden II, 436.
651. Landsknecht, Berittener, nach einem Stich von Barthel Beham II, 363.
194. Laokoon, Gruppe des Vatikan I, 186.
403. Laubwerk, Gothisches II, 7.
693. Die Lautenspielerin von Ter Borch. Cassel II, 420.
331. Linearornament, Romanisches I, 339.
566. Loggien des Vatikans, Rafaelische Verzierungen II, 241.
107. Löwenthor zu Mykenä I, 98.
692. Die lustige Wirthschaft von Jan Steen. Belvedere in Wien II, 418.

M.

526. Madonna, Thronende, von Giov. Bellini, Venedig, Akademie II, 175.
572. - Thronende von Correggio, Dresden II, 251.
475. - Thronende, im Pal. Pubblico zu Siena, von Simone di Martino II, 88.
628. - Thronende, neben Christus. Nach einem Stich von M. Schongauer II, 330.
653. - von L. Cranach, (Nach Schuchardt) II, 366.
574. - della Scodella, Correggio, Museum zu Parma II, 253.
681. - von Van Dyck, Louvre II, 404.

Fig.
612. Madonna von Lucca, von Jan van Eyck, Frankfurt II, 308.
558. – di S. Francesco von Andrea del Sarto, Uffizien, Florenz II, 228.
531. – von Fr. Francia II, 183.
645. – von Solothurn, von Holbein II, 355.
646. 647. – des Bürgermeisters Meier, von Holbein, Darmstadt II, 356, 357.
545. – von Luini, Mailand II, 210.
568. – del pesce, von Rafael, Madrid II, 244.
503. – von Luca della Robbia II, 143.
676. – des h. Ildefonso, von Rubens, Wien, II, 398.
626. – von Einsiedeln, nach einem Stich von Meister E. S. 1466 II, 328.
625 – im Rosenhag, von M. Schön, Colmar II, 327.
581. – mit dem Kaninchen, von Tizian, Louvre II, 263.
228. Maison quarrée zu Nimes I, 223.
104. Malerei, Chinesische I, 91.
642. Mariä Geburt, von Dürer II, 351.
639. Mariä Himmelfahrt, von Dürer. Frankfurt II, 347.
258. Marmorgefässe, Römische I, 253.
244. Marmorstatue des Augustus I, 240.
161. Marsyas nach Myron I, 151.
617. Martertod der h. Ursula, von Memling, Brügge II, 315.
661. Maske eines sterbenden Kriegers, von Schlüter II, 376.
106. Mauerwerk bei Missolonghi I, 98.
146. Mausoleum zu Halikarnass, restaurirt I, 135.
189. – — Relief I, 181.
537. Medaillen auf Franz I. und Papst Clemens VII., von B. Cellini II, 195.
201. Medea, Wandgemälde von Pompeji I, 197.
643. Melancholie, von Dürer, Kupferstich II, 353.
173. Metope vom Parthenon I, 168.
151. – zu Selinunt I, 144.
637. S. Michaels Kampf mit dem Drachen, von Dürer II, 343.
463. Miniatur aus der Mannesseschen Handschrift II, 70.
656. – Einsegnung der Apostel, von J. Fouquet. Frankfurt, II, 370.
293. Miniaturbild, Irisches I, 300.
292. Miniaturen, fränkische, Kaiser Lothar und Karl der Dicke I, 299.
697. „Misères et malheurs de la guerre“, von J. Callot II, 424.
2. Monument, keltisches (Dolmen) I, 2.
288. Mosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom. I, 292.
394. Mosaiken aus dem Querschiff des Domes von Monreale I, 411.
299. Moschee Amru zu Alt-Kairo, Grundriss I, 309.
304. – — Arkaden I, 312.
307. – zu Cordova, Grundriss I, 315.
Fig.
308. Moschee zu Cordova, Inneres I, 316.
315. – Grosse, zu Delhi, Ansicht I, 323.
305. – Ibn Tulun I, 313.
314. – zu Ispahan, Portal I, 322.
300. – zu Tabriz, Grundriss I, 309.
534. Moses, von Michelangelo II, 192.
673. – von Murillo, zu Sevilla II, 393.
689. – am Brunnen, von Nicolas Poussin II, 415.
281. Münster zu Aachen, Grundriss I. 282.
409. – zu Strassburg, Aeusseres II, 10.
453. – — Statuen II, 60.
592. – zu Ulm. Chorstühle Jörg Syrlin's, II, 279.
78. Münze mit dem Astarte-Tempel von Paphos I, 65.
162. – von Elis (Nach Overbeck) I, 155.
199. – Griechische I, 193.

N.

295. Nadeln und Spangen, Germanische I, 302.
167. Nike des Päonios, aus Olympia I, 161.
241. Nil, der ruhende, Vatikan I, 238.
188. Niobe, Kopf der, Florenz I. 180.
301. Nische zu Tarragona I, 309.

O.

669. Olivares, Herzog, von Velasquez, Madrid II, 389.
477. Oelung, Die, Gemälde aus der Incoronata zu Neapel II, 91.
127. Ordnung, Attisch-ionische I, 117.
122. – Dorische I, 112.
123. – Dorische, Varianten I, 112.
222. – Dorische, bei den Römern I, 217.
126. – Ionische I, 115.
128. – Korinthische I, 118.
47. Ornament von Kujjundschik I. 40.
15. Otahaiti, Morai I, 11.

P.

95. Pagode von Mahamalaipur I, 83.
48. 49. Paläste, Assyrische, Details I, 41.
488. – Bevilacqua zu Verona II, 117.
446. – Buonsignori zu Siena II, 50.
485. – der Cancelleria zu Rom. Hof II, 113.
484. – Communale zu Brescia II, 110.
480. – Gondi zu Florenz, Hof II, 106.
53. – von Khorsabad, Grundriss I, 44.
494. – Louvre zu Paris von der Hoffaçade II, 127.
487. – Massimi zu Rom, Hof II, 115.
491. – Pesaro zu Venedig II, 123.
481. – Ruccellai zu Florenz, Façade II, 107.
490. – Sauli zu Genua, Hof II, 121.
479. – Strozzi zu Florenz II, 105.

Fig.
111. Paläste von Tiryns, Grundriss (Schliemann) I, 101.
482. – Vendramin Calergi zu Venedig II, 108.
63. – Ruine von Persepolis I, 52.
103. Pä-lu (Ehrenpforte), Chinesische I, 90
227. Pantheon, Durchschnitt (nach Adler) I, 221.
561. Der Parnass, von Rafael II, 235.
137. Parthenon, Ansicht I, 126.
138. – Grundriss I, 127.
170. – Weibliche Figur vom östlichen Giebel, London I, 165.
171. – Theseus (Dionysos?) vom östlichen Giebel, London I. 166.
172. – Westliches Giebelfeld. Nach Carrey I, 167.
173. – Metope I, 168.
174. 175. 176. — vom Fries I. 169, 170.
640. 641. Passion, von Dürer, II, 348. 349.
565. Paulus zu Lystra, Rafael II, 240.
64. Persische Architektur. Details I, 52,
266. Petersbasilika, frühere zu Rom, Grundriss I, 266.
580. Petrus Martyr, von Tizian II, 261.
664. – von Domenichino, Bologna II, 381.
400. Pfeiler, Einfacher gothischer II, 5.
330. Pflanzenornament, Romanisches I, 339.
665. Pietà von Guido Reni, Bologna II, 382.
238. Porta Nigra zu Trier (Baldinger) I, 233.
334. Portal zu Heilsbronn I, 341.
303. – zu Iconium I, 310.
59. – von Khorsabad I, 47.
237. Porte d'Arroux zu Autun I, 232.
683. Portrait, von Fr. Hals, London, Privatbesitz II, 406.
528. Predigt des h. Marcus, von Gentile Bellini, Mailand II, 177.
627. Prophetenkopf, nach einem Stich von Israel von Meckenem II, 329.
139. Propyläen, Grundriss I, 129.
567. Psyche,aufschwebende, vonRafael II,242.
16. Pyramide des Chufu, Durchschnitt I, 18.

R.

464. Randzeichnungen aus einer Bibel zu Stuttgart II, 71.
498. Rathhaus zu Altenburg II, 135.
419. – zu Löwen II, 22.
429. – zu Münster II, 34.
213. Rednerstatue zu Florenz, I, 207.
506. Reiterbild Colleonis in Venedig II, 146.
662. Reiterstatue des grossen Kurfürsten, von A. Schlüter, II, 377.
504. Relief aus S. Antonio zu Padua, von Donatello II, 144.
468. – vom Südportal des Baptisteriums zu Florenz, von Andrea Pisano II, 78.
507. – von Benedetto da Majano, S. Croce, Florenz II, 147.

Fig.
606. Relief von Berruguete, Valladolid II, 297.
540. – im Dom zu Florenz von Bandinelli II, 201.
467. – vom Dom zu Orvieto, Kain und Abel II, 77.
168. – von Eleusis I, 163.
190. – von Gjölbaschi (Zeitschr. f. bild. Kunst) I, 182.
375. – an einem Jagdhorn zu Prag I, 391.
391. – die Evangelisten Johannes und Lucas. Aquileja I, 407.
97. 99. – vom Kailasa zu Ellora I, 85. 86.
393. – von der Kanzel zu Siena, von Nicola Pisano I, 409.
392. – von der Kanzel zu Pisa, von Nicola Pisano I, 408.
41. – von Karnak, Sethos I, 33.
604. – in der Kathedrale von Amiens II, 294.
54. – von Kujjundschik, I, 45.
508. – von Tullio Lombardo, S. Antonio, Padua II, 149.
98. – von Mahamalaipur I, 86.
597. – an der Nürnberger Stadtwaage, von A. Kraft, II, 284.
539. – von der Bronzethür des Jacopo Sansovino in S. Marco II, 199.
42. – aus der Nekropolis zu Theben, Jagdscene I, 34.
57. – von Nimrud, Kriegsscene I, 47.
67. 68. 69. – von Persepolis I, 54. 55. 56.
43. – Sethos I. vor Osiris, Isis und Horus I, 35.
154. – von Thasos I, 146.
66. – an der Treppenwange von Persepolis I, 54.
374. – Elfenbeinrelief zu Paris, I, 390.
62. Reliefbild des Cyrus I, 51.
38. Reliefköpfe, Aegyptische I, 30.
510. Reliefmedaillon einer Pietà aus der Certosa von Pavia II, 151.
686. Rembrandts Selbstportrait II, 411.
591. Rosenkranz von Veit Stoss II, 278.
678. Rubens und seine zweite Frau, London II, 401.
262. Rüstungen, Römische I, 256.

S.

596. Sakramentsgehäuse von A. Kraft II, 283.
285. Sarkophag in S. Ambrogio zu Mailand I, 288.
284. – des Junius Bassus, Rom I. 287.
82. – Lycischer I, 69.
250. – im Capitolin. Museum, I, 244.
185. Satyr nach Praxiteles I, 177.
677. Satyrn und Nymphen, von Rubens II, 399.
87. Säule zu Allahabad, I, 78.
248. Säule des Antoninus Pius, I, 243.
29. Säulen, Aegyptische von Theben I, 25.
648. Sauls und Samuels Begegnung, von Holbein, II, 359.

Fig.
77. Schaale, Silberne aus Curium I, 65.
36. Schafra, Statue des Königs, Cairo, (Nach Perrot) I, 29.
108. Schatzhaus des Atreus, Durchschnitt und Grundriss I, 99.
109. – Details I, 100.
500. Schloss zu Brühl, Treppenhaus II, 138.
493 – Chenonceau II, 126.
499. – zu Heidelberg, Friedrichsbau II, 136.
496. – Gottesau II, 132.
497. – zu Schalaburg, Hof II, 133.
495. – Erker am Schloss zu Torgau 131.
35. Schreiber, Aegyptischer I, 29.
9. Schmucksachen der Bronzezeit I, 7.
296. Sessel, der sogenannte, Dagoberts, Paris I, 303.
615. Sibylle und Augustus, von Rogier van der Weyden II, 313.
684. Singende Knaben, von Fr. Hals, Cassel II, 407.
619. Sippschaft Christi, von Q. Matsys II, 317.
535. Sklave, von Michelangelo II, 193.
549. Soldaten, badende, von Michelangelo II, 216.
192. Sophokles, Statue I, 183.
17. Sphinx und Pyramide von Gizeh I, 19.
216. Spiegel, Etruskische I, 209.
668. Spieler, Falsche von Caravaggio II, 385.
559. Sposalizio Rafael's, Mailand II, 231.
687. Die Staalmeister, von Rembrandt, Amsterdam II, 412.
594. Stationsbild (Sechstes) von Kraft (nach Wanderer) II, 281.
595. – Detail (nach Wanderer) II, 282.
73. Statue Aegyptische, von Golgoi I, 61.
72. – Assyrische, von Golgoi I, 61.
3. Stonehenge bei Salisbury, I, 3.
680. Die drei bussfertigen Sünder, von van Dyck II, 403.

T.

515. Tafelbild, Madonna von Engeln verehrt, von Sandro Botticelli, Florenz II, 158.
514. Tafelgemälde, Madonna von Fra Filippo, Gal. Pitti II, 157.
298. Tassilokelch, Kremsmünster I, 304.
532. Taufe Christi, Bronzegruppe über dem Ostportal des Baptisteriums zu Florenz, von Andrea Sansovino II, 189.
158. Tempel zu Aegina, Statuen vom Westgiebel I, 149.
131. – des Castor und Pollux zu Agrigent I, 121.
22. – Aegyptischer, Details I, 22.
23. – — Statue und Obelisk I, 22.
21. – — restaurirte Ansicht, nach Perrot und Chipiez I, 21.
419. – zu Assos, Relief (Louvre) I, 143.

Fig.
101. Tempel, von Boro Budor I, 88.
31. – Hathortempel zu Dendera, I, 26.
25. – des Chensu zu Karnak, Längendurchschnitt und Grundriss (nach Perrot und Chipiez) I, 23.
27. 28. – Kapitäl I, 25.
26. – des Chensu zu Karnak, Vorhof I, 24.
102. – Chinesischer I, 90.
30. – zu Elephantine I, 26.
207. – Etruskischer, restaurirte Ansicht (nach Semper) I, 203.
100. – von Payach I, 87.
181. 182. 183. – zu Phigaleia, vom Fries, London I, 174, 175.
136. – Artemistempel zu Ephesos, Grundriss I, 125.
126. – Athenetempel zu Priene I, 115.
129. – Burgtempel, mittlerer, zu Selinunt I, 120.
178. – der Nike Apteros, vom Fries I, 171.
187. – — von der Brüstung I, 179.
121. – Poseidontempel zu Paestum, Querdurchschnitt I, 110.
132. – — Grundriss I, 121.
133. – — Innenansicht I, 121.
120. – Theseustempel zu Athen, Grundriss I, 109.
169. – vom Fries im Opisthodom I, 164.
235. – Vestatempel zu Rom I, 230.
225. – — zu Tivoli, Säule, I, 219.
226. – — Grundriss, I, 220.
96. – Vimala Sah's Tempel auf dem Berge Abu I, 83.
130. Zeustempel zu Agrigent I, 120.
135. – zu Olympia, restaurirte Ansicht I, 124.
165. – — Ostgiebel (nach Bötticher) I, 159.
166. – — Westgiebel I, 160.
52. Tempeldarstellung, assyrische I, 43.
24. Tempelfaçade von Edfu I, 22.
134. Tempelrest zu Korinth I, 123.
11. Teocalli von Guatusco I, 9.
670. Teppichwirkerinnen, von Velasquez, Madrid II, 390.
257. Terracottafigürchen aus Tanagra I, 252.
229. Theater, kleines, zu Pompeji, restaurirt I, 224.
144. Theater zu Segesta (nach Strack) I, 134.
236. Thermen des Diocletian I, 231.
171. Theseus (Dionysos?), vom östlichen Panthenongiebel I, 166.
704. Thierstück, von P. Potter, London, Buckingham-Palast II, 435.
88. Thuparámaya-Dagop I, 79.
13. Tiaguanaco, Kopf I, 11.
105. Tiryns, Südliche Burgmauer (Schliemann) I, 97.
44. Todtenbuch, Darstellung aus dem ägyptischen I, 36.
649. Todtentanz, von Holbein II, 360.
243. Togafiguren, Römische I, 239.
246. 247. Trajanssäule, Details I, 241. 242.
471. Trauer um den Leichnam Christi, von Giotto in S. Maria dell' Arena zu Padua II, 82.

Fig.
256. Trinkhörner, Griechische I, 251.
474. Triumph des Todes. Gruppe der Bettler, angeblich von Orcagna II, 86.
524. Triumphzug des Caesar, von Mantegna, Hamptoncourt II, 171.
10. Truxillo, Ornament I, 9.
209. Tumulus (restaurirter) von Tarquinii (Corneto) I, 204.
155. Tyrannenmörder zu Athen, Nachbildung I, 147.

U.

671. Die Uebergabe von Breda, von Velasquez, Madrid II, 391.
650. Urtheil des Paris, von Altdorfer, Kupferstich II, 362.
654. – von Cranach, Karlsruhe II, 367.
12. Uxmal, Casa de las Monjas I, 10.

V.

204. Vasen, Dodwell'sche zu München I, 200.
76. – von Larnaka I, 64.
74. – von Alambra (nach Césnola) I, 62.
75. – von Dali (nach Césnola) I, 63.
205. – Griechische, ältester Styl I, 200.
254. – — Preisvasen I, 250.
206. – des schönen und reichen Styls I, 201.
663. Venus und Mars, von Annibale Caracci II, 380.
584. Venus, von Tizian II, 266.
177. Venus von Melos, Louvre I, 171.
505. Verkündigung, von Donatello II, 145.
511. Vertreibung aus dem Paradies, von Masaccio II, 154.
235. Vestatempel zu Rom I, 230.
225. – zu Tivoli, Säule I, 219.
226. – — Grundriss I, 220.
469. Vermählung Mariä, von Orcagna (nach Perkins) II, 79.
544. Vierge au basrelief Lionardo's II, 208.
553. Vorfahren Mariä, von Michelangelo II, 220.

W.

Fig.
7. Waffen aus der Bronzezeit I, 6.
6. Waffen aus der Steinzeit I, 5.
46. Wandbekleidung zu Warka I, 39.
251. Wandbilder von Pompeji, Abschied des Achill, von Briseis I, 246.
252. – Erotennest I, 247.
518. – aus Noah's Geschichte, von Benozzo Gozzoli, Pisa II, 161.
39. Wandgemälde, Aegyptische I, 31.
60. – Assyrische I, 48.
40. – von Beni-Hassan I, 32.
395. – von Cimabues, Madonnenbild in S. Maria Novella I, 412.
513. – Johannes nimmt Abschied von seinen Eltern, von Fra Filippo Lippi, Prato II, 156.
461. – zu Brauweiler II, 68.
473. – von Spinello Aretino, S. Miniato II, 85.
385. – in S. Georg zu Oberzell (Kraus) I, 401.
390. – aus dem Dom zu Gurk I, 406.
388. – aus der Nikolaikapelle zu Soest I, 404.
200. – von Pästum I, 196.
201. – (Medea) von Pompeji I, 197.
386. – von St. Savin, I, 402.
387. – von Schwarz-Rheindorf I, 403.
396. – Madonna von Guido da Siena I, 413.
217. 219. – aus Tarquinii I, 210, 211.
113. – aus Tiryns (Schliemann) I, 103.
218. Wandmalerei, Etruskische I, 211.
6. Werkzeuge aus der Steinzeit I, 5.

Z.

163. Zeusbüste zu Otricoli, Vatican I, 156.
147. Zeuskopf, bronzener, aus Olympia (nach Bötticher) I, 142.
306. Zisa, Lustschloss bei Palermo, Grundriss I, 314.

Ortsverzeichniss.

A. bedeutet Architektur, D. Dekorationswerke, M. Malerei, Sc. Sculptur.

A.

Aachen.
Münster, A. I. 282; D. I. 398; Sc. I. 394.
Rathhaus, M. II. 456.
Aarau.
Rathhaus, M. II. 361.
Aarhuus.
Dom, A. II. 45.
Abo.
Dom, A. I. 380.
Abu (Berg).
Pagoden, A. I. 84.
Abu-Habba.
Ruinen A. I. 38.
Abu-Scharein.
Ruine A. I. 38.
Abury.
Keltisches Denkmal, A. I. 2.
Adelsberg im Remsthale.
Kirche M. II. 332.
Adrianopel.
Moschee Selims, A. I. 321.
Aegina.
Athenetempel. A. I. 126, Sc. I. 148.
Agra.
Moscheen, A. I. 324.
Mausoleum, A. I. 324.
Tai Mahal (Mausoleum) A. I. 324.
Agrigent.
Tempel A. I. 121.
Grabmal des Theron, A. I. 133.
Aix.
Kathedrale, M. II. 369.
Museum, M. II. 453.
Aizani.
Zeustempel, A. I. 134.
Ajunta.
Grotten, M. I. 87.
Aker.
Kirche A. I. 382.
Aladja,
Grabmal, A. I. 72.
Alambra (Cypern).
Thonvasen, Sc. I. 62.
Ala Werdi.
Kirche, A. I. 325.
Alby.
Kathedrale, A. II. 20.
Alcantara.
Brücke, A. I. 229.
Allahabad.
Siegessäule, A. I. 78.
Alpirsbach.
Krypta M. I. 406.
Altenburg.
Rathhaus, A. II. 134.
Altenstadt.
Michaelskirche, A. I. 353.
Alt-Kairo, siehe Kairo.
Alvastra.
Cisterzienserkirche, A. I. 379.
Amalfi.
Kathedrale, A. I. 364; Sc. I. 408.
Kirche del Rosario, M. I. 414.
Amathus.
Silberne Patera, Sc. I. 64.
Amerika.
Alte Denkmäler I. 9.
Amiens.
Kathedrale, A. II. 18. Sc. II. 58. 294 (2).
Amphissa.
Burgthor, A. I. 97.
Amrith.
Phönizische Ruinen, A. I. 58.
Tempelcellen, A. I. 58.
Amsterdam.
Neue Kirche, A. II. 22.
Rathhaus (Palais), A. II. 129; Sc. II. 377.
Rathhaus (Stadthaus), M. II. 406. 407. 408 (2).
Reichs-Museum, M. II. 408. (3). 409. 412. 422. 433. 434.
Museum van der Hoop, M. II. 433. 434 (3).
Sammlung van Six, M. II. 412.
Sammlung van Loon, M. II. 412.
Amyklä.
Thron des Apollo, Sc. I. 142.

Anet.
Schloss, A. II. 126.
Ancona.
S. Domenico, M. II. 268.
Angoulême.
Kathedrale, A. I. 372; Sc. I. 397.
Ani.
Kathedrale, A. I. 325.
Antiphellos.
Grabdenkmale, A. I. 70 (2).
Antwerpen.
Liebfrauenkirche, Sc. II. 451.
Kathedrale, A. II. 21; M. II. 399.
S. Charles, A. II. 129.
Akademie, M. II. 174. 309 (2). 318.
Rathhaus, A. II. 129.
Rubensdenkmal Sc. II. 451.
Anurajapura.
Thuparâmaya-Dagop, A. I. 80.
Aosta.
Triumphbogen, A. I. 222.
Aphrodisias.
Aphroditetempel, A. I. 134.
Aquileja.
Baptisterium, Sc. I. 408.
Araceli.
S. Maria M. II. 182.
Aradus, siehe Arvad.
Arendsee.
Klosterkirche, A. I. 359.
Arezzo.
Dom, Sc. II. 76. 78. 143.
S. Francesco, M. II. 166.
Argos.
Kyklopische Mauern, A. I. 97.
Hera-Statue, Sc. I. 172.
Arles.
Theaterreste, A. I. 235.
S. Trophime, A. I. 370; Sc. I. 397.
Arnheim.
Grosse Kirche, A. II. 23.
Arona.
Kirche, M. II. 211.
Arundel Castle.
Galerie, M. II. 358.
Arvad.
Phönizische Reste, A. I. 58.
Aschaffenburg.
Galerie, M. II. 365.
Stiftskirche, Sc. II. 290. 291; M. II. 364.
Schloss, A. II. 135.
Askaby.
Cisterzienserkirche A. I. 379.
Assisi.
S. Francesco, A. II. 49; M. I. 415. II. 83.
Assos.
Tempelrest, A. I. 125; Sc. I. 143.
Athen.
Aelterer Parthenon, A. I. 123.
Erechtheion, A. I. 128; Sc. I. 168.
Niketempel, A. I. 127; Sc. I. 169. 179.
Athen.
Parthenon, A. I. 127; Sc. I. 138. 154. 155. 164 ff.
Propyläen, A. I. 128; M. I. 196.
Akropolis, A. I. 130; Sc. I. 148. 154. 155. 177. 188.
Tempel am Illissus, A. I. 127.
Dioskurentempel, M. I. 195.
Poikile, M. I. 195.
Tempel an der Dreifussstrasse, Sc. I. 179.
Theseustempel, A. I. 126; Sc. I. 144. 145. 163; M. I. 196.
Zeustempel, A. I. 123.
Monument des Lysikrates, A. I. 132. Sc. I. 179.
Monument des Thrasyllos, A. I. 132.
Thurm der Winde (Uhr des Andronikos Kyrrhestes, Laterne des Diogenes) A. I. 132.
Grabdenkmale, Sc. I. 185.
Bogen Hadrians, A. I. 229.
Museum, Sc. I. 162. 179.
Universität, M. II. 461.
Augsburg.
Dom, A. I. 346. II. 29; M. I. 407. II. 334. Sc. I. 393.
Galerie, M. II. 332. 333. 334 (2). 337.
Maximilians-Museum Sc. II. 282.
Rathhaus, A. II. 137.
Herkules-Brunnen, Sc. II. 377.
Aussee.
Spitalkirche, M. II. 338.
Autun.
Porte d'Arroux, A. I. 234.
Kathedrale, A. I. 372; M. II. 453.
Auxerre.
Kathedrale, A. II. 20.
Avantipur.
Tempel, A. I. 88.
Avignon.
Kathedrale; A. I. 370. M. II. 87.
Papst-Schloss, A. II. 20; M. II. 87.
Azay-le-rideau.
Schloss, A. II. 124.

B.

Babylon.
Bauwerke, A. I. 38. 50.
Teppichweberei D. I. 38.
Baden.
Kirche, Sc. II. 281.
Trinkhalle, A. II. 443.
Badenweiler.
Röm. Bäder, A. I. 235.
Baghistan, siehe Bisutun.
Balawat.
Trümmerhügel, A. I. 44.
Balbek, siehe Heliopolis (Syrien).
Bamberg.
Dom, A. I. 353; Sc. I. 396. II. 60 (2). 285. 288.
Obere Pfarrkirche, Sc. II. 279.

Bamberg.
Bibliothek, M. I. 400.
Bamiyan.
Felsreliefs, Sc. I. 85.
Baquza.
Basilika, A. I. 274.
Barcelona.
Kathedrale, A. II. 54.
S. Maria del Mar. A. II. 54.
S. Pablo, A. I. 386.
Bari.
Kathedrale, A. I. 365.
Bar-le-Duc.
S. Etienne, Sc. II. 295.
Barletta.
S. Sepolcro, M. I. 414.
Barnak.
Kirche, Sc. II. 298.
Basel.
Münster, A. I. 354. II. 29. 31. Sc. I. 394. 396.
Museum, M. II. 354. 355. 358. 361. 362. 365 (2). 453. 465; Sc. I. 192.
Rathhaus, M. II. 358. 361.
Schützenhaus, M. II. 361.
Bassae.
Apollotempel, A. I. 131; Sc. I. 173.
Batalha.
Klosterkirche, A. II. 55.
Baug.
Grotten, A. I. 81. M. I. 87.
Beaugency.
Stadthaus, A. II. 126.
Beaune.
Hospital, M. II. 312.
Beauvais.
Kathedrale. A. II. 18.
Bebenhausen.
Kloster, A. II. 31.
Bedjapur.
Prachtgebäude, A. I. 324.
Behioh.
Basilika, A. I. 274.
Belem.
Klosterkirche, A. II. 55. 129.
Benevent.
Triumphbogen, A. I. 229.
Beni-Hassan.
Felsgräber, A. I. 17. 20. 25; M. I. 32. 35. Sc. I. 25.
Bergamo.
Capelle Colleoni, Sc. II. 152.
S. Bartolommeo, M. II. 268.
S. Bernardino, M. II. 268.
Galerie, M. II. 172. 173. 178. 268. 270.
S. Spirito, M. II. 178. 268.
Bergen.
Marienkirche, A. I. 382.
Berlin.
Dom, Sc. II. 291.
Dorotheenkirche, Sc. II. 446.
Bau-Akademie, A. II. 441.
Berlin.
Königl. Schloss, A. II. 137. 441; Sc. II. 378; M. II. 221.
Neue Wache, A. II. 440.
Opernhaus, Sc. II. 448.
Schauspielhaus, A. II. 441. Sc. II. 447.
Zeughaus, A. II. 137. 441; Sc. II. 378. M. II. 460.
Schlosskuppel, II. 441.
Feldherrnstatuen, Sc. II. 447.
Königsgruft, M. II. 456.
Friedrichsdenkmal, Sc. II. 447.
Thaer-Denkmal, Sc. II. 448.
Schinkel-Denkmal, Sc. II. 447.
Beuth-Denkmal, Sc. II. 447.
Gräfe-Denkmal, II. 448.
Standbild Fr. Wilhelms III., Sc. II. 447.
Denkmal d. Gr. Kurfürsten, Sc. II. 377.
Schillerdenkmal, Sc. II. 448.
Schlossbrücke, Sc. II. 448.
Wilhelmsplatz, Sc. II. 446.
Bibliothek, M. I. 401. II. 310; Sc. I. 298.
Galerie, kgl., M. I. 326.
Museum, A. II. 441; M. I. 416; II. 71. 84. 87. 90. 91. 156. 157. 158. 167 (2). 171. 172. 174 (2). 175. 176. 178. 180. 184 (2). 185. 222 (2). 223. 226. 229. 232. 240. 255 (2). 268. 269. 306. 310 (3). 312 (3). 318. 320 (2). 321. 331. 333. 338. 350. 351. 352. 360. 383. 388. 395. 400. 402. 404. 408. 410. 419. 430. 433. 434 (2). 436. D. I. 62. Sc. I. 74 (4). 146. 190. 212. 252. 253. 289. II. 192. 197. 290.
Rathhaus, M. II. 461.
Reichsbank, A. II. 441.
Kunstgewerbemuseum A. II. 441.
Kupferstichkabinet, M. II. 159.
Polytecknikum, A. II. 441.
Neues Museum, A. II. 441; M. II. 457. Sc. I. 6. II. 448.
National-Galerie, M. II. 164. 454. 457. 458 (2). 459. 460 (4). 465. Sc. II. 448.
Neue Börse, A. II. 441.
Neue Synagoge, A. II. 441.
Russ. Gesandtschaftshôtel, A. II. 441.
Belleallianceplatz, Sc. II. 448.
Siegessäule, M. II. 461.
Bei Herrn Lippmann, M. II. 365.
Bern.
Münster, M. II. 322. A. II. 29.
Besançon.
Dom, M. II. 226.
Bethlehem.
Marienkirche, A. I. 275.
Beverley.
Münster, A. II. 39.
Bevern.
Schloss, A. II. 137.
Bhilsa.
Tope's, A. I. 80.
Bielefeld.
Bankgebäude, A. II. 443.

Bielefeld.
Gymnasium, A. II. 443.
Bingen bei Sigmaringen.
Kirche, M. II. 332.
Birs i Nimrud, siehe Nimrud.
Biscaglia bei Trani.
Kirche, M. I. 414.
Bisutun.
Felsreliefs, Sc. I. 57.
Bitetto.
Kathedrale, A. I. 365.
Bitonto.
Kathedrale, A. I. 365.
Blaubeuren.
Klosterkirche, M. II. 332. Sc. II. 277. 280.
Blois.
Schloss, A. II. 124.
Blutenburg.
Kapelle, M. II. 338.
Boghaz-Koei.
Felsreliefs, Sc. I. 74.
Bologna.
S. Cecilia, M. II. 184.
S. Domenico, Sc. I. 411. II. 192. 197.
S. Giacomo maggiore, M. II. 184.
S. Maria della vita, Sc. II. 197.
S. Micchele in Bosco, M. II. 380.
S. Petronio, A. II. 50. 54; M. II. 185; Sc. II. 140. 196. 197.
S. Pietro, Sc. II. 197.
Loggia de Mercanti, A. II. 51.
Pal. Bevilacqua, A. II. 111.
Pal. Fava, A. II. 111.
Pal. Gualandi, A. II. 111.
Brunnen, Sc. II. 201.
Museum, Sc. I. 8. 212.
Pinakothek, M. II. 184. 185. 246. 380. 381. 382. 383 (2). 384.
Sparkassengebäude, A. II. 445.
Bonn.
Münster, A. I. 350.
Beethovendenkmal, Sc. II. 448.
Schumanndenkmal, Sc. II. 449.
Bopfingen.
Kirche, M. II. 326.
Boppard.
Karmeliterkirche, Sc. II, 286.
Borgo S. Sepolcro.
Kirche, M. II. 166.
Borgund.
Kirche, A. I. 383.
Bornholm.
Rundkirchen, A. I. 378.
Boro Budor.
Tempel, A. I. 89.
Bourges.
Kathedrale, A. II. 17. 52; M. II. 69; Sc. I. 397; II. 295.
Haus des Jacques Coeur, A. II. 21.
Brandenburg.
Dom, A. I. 359.
Katharinenkirche, A. II. 36.
Braunschweig.
Dom, A. I. 351; M. I. 405.
Rathhaus, A. II. 36.
Lessingdenkmal, Sc. II. 448.
Museum, M. II. 408. 412. 422.
Gewandhaus, A. II. 137.
Renaissance-Holzbau, A. II. 137 (2).
Brauweiler.
Kapitelsaal, M. I. 404.
Klosterkirche, M. II. 67.
Breisach.
Münster, Sc. II. 277.
Bremen.
Kunsthalle, M. II. 352. 459.
Rathhaus-Halle, A. II. 137.
Renaissance-Bauten, A. II. 137.
Börsensaal, M. II. 460.
Brescia.
Alter Dom, M. II. 268.
Bibliothek, Sc. I. 288.
S. Clemente, M. II. 268.
S. Francesco, M. II. 268.
S. Giov. Evangelista, M. II. 268.
S. Maria de' Miracoli, A. II. 111.
SS. Nazaro e Celso, M. II. 268.
Pal. Còmmunale, A. II. 111.
Breslau.
Dom, A. II. 134; Sc. II. 278. 287.
Elisabethkirche, A. II. 36.
Kreuzkirche, Sc. II. 65.
Renaissance-Häuser, A. II. 134.
Reiterbild Friedr. Wilhelms III., Sc. II. 448.
Blücherdenkmal, Sc. II. 447.
Brieg.
Piastenschloss, A. II. 130.
Brindisi.
Krypta von S. Basilia, M. I. 414.
Brixen.
Dom, M. I. 406.
Brou.
Kirche, Sc. II. 294; M. II. 322.
Bruchsal.
Schloss, A. II. 139.
Brügge.
Frauenkirche, Sc. II. 193. 296.
Jakobskirche, Sc. II. 296.
Kirche der Karmeliterinnen, M. II. 318.
Johannes-Hospital, M. II. 313.
Halle, A. II. 23.
Justizpalast, Sc. II. 296.
Rathhaus, A. II. 23.
Akademie, M. II. 309. 310 (2). 315.
Kathedrale, Sc. II. 66.
Brussa.
Moschee, A. I. 321.
Brühl.
Schloss, A. II. 139.
Brüssel.
Kathedrale St. Gudula, A. II. 21; M. II. 322; Sc. II. 451.
Rathhaus, A. II. 23.
Museum, M. II. 306. 320. 400. 408.

Brüssel.
Nationaldenkmal, Sc. II. 451 (2).
Märtyrerplatz, Sc. II. 451.
Reiterstatue Leopolds I., Sc. II. 451.
Standbild der Grafen Egmont u. Hoorn, Sc. II. 451.
Reiterstatue Gottfrieds v. Bouillon, Sc. II. 451.
Budapest.
Schloss, Sc. I. 301.
Museum, Sc. I. 304.
Budrun, siehe Halikarnass.
Bukarest.
Museum, Sc. I. 304.
Bulach.
Kirche, A. II. 443.
Bulaq bei Cairo.
Königs-Statuen, Sc. I. 28.
Burgos.
Kathedrale, A. II. 52.
Byblus, siehe Dschebeil.

C.

Caen.
Museum, M. II. 182.
S. Etienne, A. I. 374.
S. Pierre, A. II. 124.
S. Trinité, A. I. 374.
Cagli.
Dominikanerkirche, M. II. 184.
Cahors.
Kathedrale, A. I. 372.
Calcar.
Kirche, M. II. 324; Sc. II. 277.
Cambridge.
Colleges, A. II. 44.
Fitzwilliam-Museum, M. II. 267.
Canobbio.
Kirche, M. II. 212.
Canterbury.
Kathedrale, A. I. 376; II. 38; Sc. II. 65.
Caprarola.
Schloss, A. II. 120.
Capua.
S. Angelo in Formis, M. I. 413.
Carnac.
Denkmal, A. I. 3.
Caesarea.
Ueberreste der Moschee, A. I. 321.
Caserta.
Königl. Lustschloss, A. II. 123.
Cassel.
Bibliothek, M. II. 71.
Galerie, M. II. 274. 408. 409. 411. 412. 434. 436.
Castelfranco.
Pfarrkirche, M. II. 258.
Castellaccio.
Grabfaçaden, A. I. 207.
Castiglione di Olona.
Kirche, M. II. 154.
Baptisterium, M. II. 154.
Cefalù.
Dom, A. I. 364; M. I. 413.
Cento.
S. Biagio, M. II. 384.
Madonna del Rosario, M. II. 384.
Central-Amerika.
Baureste, A. I. 10.
Cere.
Etruskische Gräber, A. I. 207.
Cervetri.
Etruskische Grabkammer, I. 205.
Ceylon.
Ruanvelli-Dagop, A. I. 80.
Chambord.
Schloss, A. II. 124.
Chandravati.
Pagoden, A. I. 84.
Chaqqa.
Basilika, A. I. 274.
Charlottenburg.
Mausoleum, Sc. II. 447.
Chartres.
Kathedrale, A. II. 17; Sc. I. 397. II. 58. 294; M. II. 69.
Chartsworth.
Schloss, M. II. 308.
Chemnitz.
Klosterkirche, A. II. 34.
Chenonceau.
Schloss, A. II. 124.
Chillambrum.
Pagode, A. I. 84.
Chiusi.
Etruskische Wandgemälde, M. I. 212.
Chur.
Dom, Sc. II. 277.
Clausen.
Kirche, Sc. II. 277.
Clermont.
N. Dame du Port, A. I. 371.
Clermont-Ferrand.
Kathedrale, A. II. 20.
Cluny.
Abteikirche, A. I. 372.
Colberg.
Marienkirche, A. II. 36; M. II. 68.
Colmar.
Martinskirche, M. II. 29. 326.
Museum, M. II. 326. 365.
Renaissance-Bau, A. II. 134.
Comburg.
Abteikirche, Sc. I. 394.
S. Gilgen, M. I. 406.
Comer-See.
Villa Carlotta (Sommariva), Sc. II. 446.
Como.
Dom, A. II. 50; Sc. II. 151.
Conques.
Kirche, Sc. I. 396; A. I. 371.
Constantinopel.
Muttergotteskirche, A. I. 281.
St. Sergius und Bachus, A. I. 277.
S. Sophia, A. I. 277; M. I. 295. 297.

Constantinopel.
Moschee Achmed I., A. I. 321.
Moschee Mahmud II., A. I. 321.
Moschee Bajasids II., A. I. 321.
Museum, Sc. I. 192.
Prinzenmoschee, A. I. 321.
Moschee Solimans II., A. I. 322.
Grabmal Solimans, A. I. 322.
Obelisk des Theodosius, Sc. I. 284.
Constanz.
Bei Hrn. Vinzent, M. II. 361.
Dom, A. I. 346.
Rathhaus, A. II. 137.
Copan in Guatemala.
Bildpfeiler, I. 11.
Cordova.
Moschee, A. I. 314.
Corneto, siehe Tarquinii.
Cortona.
Kirchen, M. II. 167.
Cossa.
Stadtmauern, A. I. 208.
Crefeld.
Rathhaus, M. II. 460.
Creglingen.
Wallfahrtskirche, Sc. II. 277.
Cremona.
Dom, M. II. 268. 270.
S. Margherita, M. II. 380.
S. Sigismondo, M. II. 380.
S. Pietro, M. II. 380.
Cuenca (Thal).
Ruinen, Sc. I. 10.
Curium.
Schätze, Sc. I. 63. 64.
Cuzco.
Sonnentempel, A. I. 10.
Palast des Manco-Capac, A. I. 10.
Cypern.
Phönizische Reste, A. I. 58. 60.
Griech. Reste, Sc. I. 145.

D.

Dali.
Thonvasen, Sc. I. 62.
Damaskus.
Moschee, A. I. 311.
Danzig.
Marienkirche, A. II. 36; M. II. 313.
Artushof, A. II. 36.
Renaissance-Bauten, A. II. 137 (2).
Darmstadt.
Museum, M. I. 249. II. 346.
Bei der Frau Prinzessin Elisabeth, M. II. 356.
Deir-Abu-Fâneh.
Basilika, A. I. 273.
Deir Seta.
Basilika, A. I. 274.
Delft.
Rathhaus, M. II. 407.
Delhi.
Mausoleum, A. I. 324.
Siegessäule, A. I. 78.
Delos.
Thor, A. I. 4.
Nike, Sc. I. 142.
Delphi.
Apollotempel, A. I. 123.
Löwenjagd Alexanders d. Gr., Sc. I. 183.
Lesche, M. I. 196.
Denderah.
Tempel, A. I. 27.
St. Denis.
Kirche, A. II. 16; Sc. II. 65. 295. 296 (2).
Derri.
Felsgräber, A. I. 27.
Dessau.
Schloss, A. II. 131.
Deutz.
Kirche, D. I. 398.
Deventer.
Lubeniuskirche, A. II. 23.
Dijon.
Bibliothek, M. II. 369.
Karthause, Sc. II 63.
Museum, Sc. II. 63. 294.
Dirschau.
Brücke, Sc. II. 448 (2).
Djebel-Riha.
Altchristl. Denkmäler, A. I. 274.
Djerablus.
Hieroglyphen, Sc. I. 75.
Dobberan.
Cisterzienserkirche, A. II. 35. 45.
Dogan-lu.
Grab des Midas, A. I. 69.
Donaueschingen.
Fürstl. Sammlung, M. II. 363.
Dordrecht.
Grosse Kirche, A. II. 22.
Dortmund.
Petrikirche, Sc. II. 278.
Dresden.
Schloss, A. II. 131. 132; M. II. 460.
Museum, A. II. 443; Sc. II. 448 (3).
Antikensammlung, Sc. I. 152. 239.
Gemäldegalerie, M. II. 185. 229. 240. 245. 248. 249. 250. 255. 256. 258. 259. 261. 265. 267. 272. 309. 346. 356. 358. 381. 386. 388. 394. 395. 400. 401 (2). 404. 407. 408. 409. 411. 412. 422 (2). 429. 430. 431. 433. 434 (3).
Renaissancebauten, A. II. 139.
Theater, A. II. 443 (2); Sc. II. 448 (2).
Rietscheldenkmal, Sc. II. 448.
Brühl'sche Terrasse, Sc. II. 448.
Drontheim.
Dom, A. I. 382. II. 44.
Dschebeil.
Felsgrab, Sc. I. 59.
Dur-Sarrukin.
Bapreste, A. I. 42. 43.

Düsseldorf.
Cornelius' Standbild, Sc. II. 448.
Realschule, M. II. 459.

E.

Ecouen.
Schloss. A. II. 127.
Edfu.
Tempel, A. I. 27.
Eflatne.
Felsrelief, Sc. I. 74.
Eger.
Burg, Kapelle, A. I. 340.
Egesta, siehe Segesta.
Ekbatana.
Königsburg, A. I. 43. 49. 50 (2).
El Barah.
Basilika, A. I. 274.
Elephanta.
Grotte, A. I. 81; Sc. I. 87.
Elephantine.
Tempel, A. I. 27.
Eleusis.
Eubuleuskopf, Sc. I. 179.
Demetertempel, A. I. 131.
Marmorrelief, Sc. I. 162.
Propyläen, A. I. 132.
Elis.
Aphrodite, Sc. I. 156.
El Kasr.
Baureste, A. I. 38.
Ellora.
Grotten, A. I. 81 (2); Sc. I. 85. 87.
Ellwangen.
Stiftskirche, A. I. 354.
Eltham.
Schlosshalle, A. II. 43.
Ely.
Kathedrale, A. II. 40.
Emden.
Rathhaus, A. II. 137.
Ensisheim.
Rathhaus, A. II. 134.
Ephesus.
Artemistempel, A. I. 124; M. I. 198.
Erfurt.
Dom, Sc. I. 393. II. 290.
Renaissance-Bauten, A. II. 137.
Rathhaus, M. II. 460.
Eridu.
Ruinen, A. I. 38.
Erzerum.
Ueberreste der Moschee, A. I. 321.
Escurial.
Kloster, A. II. 129; M. II. 390.
Esneh.
Tempel, A. I. 27.
Esra.
S. Georg, A. I. 274.
Essen.
Stiftskirche, D. I. 397; Sc. I. 394.
Esslingen.
Dionysiuskirche, M. II. 70.
Frauenkirche, A. II. 33; Sc. II. 63. 281.
Etschmiazin.
Klosterkirche, A. I. 325.
Exeter.
Kathedrale, A. II. 41.
Kapitelhaus, A. II. 43.
Externsteine in Westfalen.
Steinreliefs, Sc. I. 394.

F.

Fano.
S. Maria Nuova, M. II. 184.
S. Croce, M. II. 184.
Faurndau.
Kirche, A. I. 346.
Fayum.
Ueberreste griech. Malerei, M. I. 199.
Felo.
Kirche, A. I. 382.
Ferrara.
Castell, A. II. 51.
Madonna della rosa, Sc. II. 152.
Dom, Sc. II. 197.
Galerie des Ateneo, M. II. 249.
Pal. de' Diamanti, A. II. 111.
Pal. Schifanoia, M. II. 171.
Pal. Scrofa, A. II. 111.
Fiesole.
Badia, A. II. 104.
Flensburg.
Marienkirche, A. II. 36.
Nicolaikirche, A. II. 36.
Fliessem.
Röm. Villenanlage, A. I. 235.
Florenz.
Dom, A. II. 49. 103; M. II. 153 (2); Sc. II. 77. 141. 142. 143. 144. 198. 201.
Glockenthurm des Doms, A. II. 49; Sc. II. 77.
S. Ambrogio, M. II. 161.
S. Annunziata, A. II. 108; M. II. 227. 228. 229.
S. Apollonia (ehem. Kloster), M. II. 153. 154.
S. Apostoli, Sc. II. 143.
Badia, M. II. 161.
Baptisterium, A. I. 363; Sc. II. 78. 140 (2). 144. 188 (2); M. I. 414.
S. Croce, M. II. 84 (3); Sc. II. 144, 146. 445.
Refectorium bei S. Croce, M. II. 84.
Cap. Pazzi, A. II. 104.
Innocenti, A. II. 104; Sc. II. 143 (2).
S. Lorenzo, A. II. 103. 118; Sc. II. 144. 195. 196.
S. Marco (ehem. Kloster), M. II. 90 (2). 224.
S. Maria del Carmine, M. II. 84. 154. 159.

Florenz.
S. Maria Novella, A. II. 106; M. I. 415. II. 84 (3). 87. 153. 159. 162; Sc. II. 145. 146.
S. Maria Nuova, M. II. 224. 226. 311.
S. Miniato, A. I. 362; M. II. 84; Sc. II. 145.
S. Onofrio, M. II. 183.
Or S. Micchele, Sc. II. 78. 140. 144. 146.
S. Pietro maggiore, M. II. 85.
S. Salvi, M. II. 228.
Comp. dello Scalzo, M. II. 227. 229.
S. Spirito, A. II. 104; Sc. II. 188.
S. Trinità, M. II. 162.
Akademie, Sc. II. 193. 196; M. I. 415. II. 84. 89. 91. 156. 157 (2). 158. 163. 164. 204. 224.
Pal. Pitti, A. II. 104; M. II. 158. 181. 182. 183. 204 (3). 222. 225. 228. 234. 243 (2). 246. 247. 259. 268. 346. 385. 394. 401 (2). 404. 429. 431.
Uffizien, Antike Sc. I. 180. 209. 236. A. II. 120; Moderne Sc. II. 195. 196 (2). 198. 200 (3); M. II. 153. 157 (2). 158 (3). 166. 204. 215 (2). 223 (2). 224. 226. 229 (2). 234. 246. 250. 258. 263. 267. 268. 311. 346. 350 (2). 352. 388. 404.
Bargello, A. II. 50; M. II. 82. 153; Sc. II. 140. 142. 144 (2). 145. 192.
Loggia de' Lanzi, A. II. 50; Sc. II. 79. 144. 197. 201.
Piazza del Granduca, Sc. II. 200. 201.
Pal. Vecchio, A. II. 50; Sc. II. 146. 201. M. II. 206. 216.
Pal. Buonarroti, Sc. II. 191.
Pal. Gondi, A. II. 106.
Pal. Pandolfini, A. II. 116.
Pal. Quaratesi, A. II. 105.
Pal. Riccardi, A. II. 105; M. II. 162.
Pal. Rucellai, A. II. 106.
Pal. Strozzi, A. II. 105.
Fontainebleau.
Schloss, A. II. 124. 128; M. II. 248; Sc. II. 296.
Föra.
Kirche, A. I. 379.
Frankfurt a. M.
Dominikanerkirche, M. II. 334.
Leonhardkirche, M. II. 334.
Städel'sches Institut, M. II. 223. 269. 309. 310. 312 (2). 334. 352. 388. 408. 411. 413. 454.
Galerie des Saalhof, M. II. 334. 347. 365.
Opernhaus, A. II. 441.
Bei Herrn Bethmann, Sc. II. 445.
Bei Herrn Brentano, M. II. 369.
Bei Frhrn. von Rothschild, Sc. II. 293. M. II. 408.
Frederiksborg.
Schloss, A. II. 129.
Freiberg.
Dom, Sc. I. 395. II. 60. 281. 293. 377.
Freiberg.
Goldene Pforte, Sc. I. 395.
Freiburg i. Br.
Münster, A. II. 28; Sc. II. 60; M. II. 70. 355. 365.
Freiburg a. d. Unstrut.
Burg, Kapelle, A. I. 340.
Freiburg im Uechtlande.
Münster, A. II. 29.
Freising.
Dom, A. I. 353.
Freudenstadt.
Kirche, A. II. 137.
Fünfkirchen.
Dom, A. I. 346.

G.

Gadebusch.
Schloss, A. II. 132.
S. Gallen.
Klosterbibliothek, A. I. 283; M. I. 300.
Privatbesitz M. II. 361.
Gebweiler.
Kirche, A. I. 354.
Gela.
Schatzhaus, A. I. 123.
Gelathi.
Kirche, A. I. 325.
Gelnhausen.
Pfarrkirche, A. I. 350.
Genf.
Kathedrale, A. II. 20.
Gent.
S. Bavo, M. II. 306. 311.
Rathhaus, A. II. 129.
Genua.
Dom, Sc. II. 147. 188.
Municipalpalast, II. 318.
S. Maria da Carignano, A. II. 121; Sc. II. 376.
S. Stefano, M. II. 248.
Pal. Ducale, A. II. 121.
Pal. Brignole, M. II. 404.
Pal. Andrea Doria, M. II. 249.
Pal. Sauli, A. II. 121.
Pal. Spinola, A. II. 121.
Pal. der Universität, A. II. 122.
Sammlung des Marchese di Negro, Sc. I. 181.
Gerger.
Felsrelief, Sc. I. 75.
St. Germain-en-Laye.
Museum, Sc. I. 7.
Gernrode.
Stiftskirche, A. I. 345.
Gerona.
Kathedrale, A. II. 55.
S. Giacomo.
Kirche, M. II. 184.
Giaur-Kalesi.
Felsreliefs, Sc. I. 74.

S. Gilles.
Kirche, A. I. 370.
S. Gimignano.
S. Agostino, M. II. 162.
S. Giovanni in Venere, M. I. 414.
Palazzo publico, M. II. 87.
Gjölbaschi.
Grabdenkmal, Sc. I. 182.
Girscheh.
Felsgräber, A. I. 27.
Gizeh.
Pyramiden, A. I. 18.
Sphinxkoloss, Sc. I. 19.
Privatgräber, A. I. 19.
Gloucester.
Kathedrale, A. I. 376; Sc. II. 64.
Gmünd (Schwäb.).
Kreuzkirche, A. II. 33; Sc. II. 63. 277.
Gnesen.
Dom, Sc. I. 394.
Golgoi.
Tempel, A. I. 60.
Silberschale, Sc. I. 64.
Göppingen.
Schloss, A. II. 134.
Görlitz.
Peter-Paulskirche, A. II. 34.
Renaissance-Bauten, A. II. 134.
Gorkum.
Kirche, M. II. 68.
Goslar.
Rathhaussaal, M. II. 340.
Burg, Kapelle, A. I. 340.
Gotha.
Galerie, M. II. 408.
Gothem.
Kirche, A. 382.
Gottesau (bei Karlsruhe).
Schloss, A. II. 134.
Gouda.
Kirche, M. II. 322.
Gozzo.
Phönizische Reste, A. I. 58.
Granada.
Alhambra, A. I. 317; M. I. 320.
Generalife, A. I. 320.
Gransee, siehe Granson.
Granson.
Kirche, A. I. 372.
Graz.
Landhaus, A. II. 134.
Greifswald.
Marienkirche, Sc. II. 278.
Gröningen (bei Halberstadt).
Kirche, Sc. I. 395.
Grossgmain.
Kirche, M. II. 339.
Grotta Ferrata.
Kirche, M. II. 382.
Guadalaxara.
Pal. del Infantado, A. II. 129.
Guatusco.
Teocalli, A. I. 11.
Gurk.
Dom, A. I. 346; M. I. 407.
Güstrow.
Schloss, A. II. 132.
Guzerat.
Bauwerke, A. I. 84.

H.

Haag.
Reiterstatue Wilhelms II., Sc. II. 451.
Bibliothek, M. II., 310.
Museum, M. II. 408. 409. 422. 433. 436.
Städtische Galerie, M. II. 407. 434.
Haarlem.
S. Bavo, A. II. 22.
Rathhaus, M. II. 408.
Berensteynhof, M. II. 408.
Hadersleben.
Marienkirche, A. II. 36.
Hagby.
Rundkirche, A. I. 379.
Hagenau.
St. Georg, A. I. 346.
Halberstadt.
Dom, A. II. 29.
Liebfrauenkirche, Sc. I. 395.
Renaissance-Holzbau, A. II. 137.
Halikarnass.
Mausoleum, A. I. 134; Sc. I. 176. 181.
Halle.
Liebfrauen- (Markt-) Kirche, A. II. 35; M. II. 363.
Ulrichskirche, Sc. II. 278.
Hallstadt.
Fundstätten, I. 8.
Hamadan, siehe Ekbatana.
Hambarkaya.
Felsgräber A. I. 72.
Hamburg.
Galerie M. II. 457.
Hameln.
Renaissancebauten, A. II. 137.
Hämelschenburg a. d. Weser.
Schloss, A. II. 137.
Hamptoncourt.
Schloss, M. II. 170.
Hannover.
Erlöserkirche, A. II. 442.
Rathhaus, A. II. 36.
Leibnitzhaus, A. II. 137.
Bei Herrn Fr. Hahn, Sc. I. 289.
Hâss.
Basilika, A. I. 274.
Hasselt.
Kirche, A. II. 23.
Hatton-le-Châtel.
Kirche, Sc. II. 295.
Havelberg.
Dom, A. II. 36.
Hechingen.
Stadtkirche, Sc. II. 291.

Heidelberg.
Heiliggeistkirche, Sc. II. 281.
Schloss, A. II. 132. 134.
Haus zum Ritter, A. II. 137.
Heidingsfeld.
Kirche, Sc. II. 285.
Heilbronn.
Kilianskirche, Sc. II. 277.
Heiligenkreuz.
Cisterzienserkirche, A. I. 355.
Heilsbronn.
Klosterkirche, M. II. 341.
Heisterbach.
Abteikirche, A. I. 350.
Heldburg (Thüringen).
Schloss, A. II. 132.
Heliopolis (Aegypten).
Obelisk, A. I. 17. 20.
Heliopolis (Syrien).
Römerbauten, A. I. 235.
Helsingborg.
Liebfrauenkirche, A. II. 44.
Helsingör.
Schloss Kronburg, A. II. 129.
Herculanum.
Antike, M. I. 246.
Herdingen (in Westfalen).
Schloss, Sc. II. 293.
Herford.
Münster, A. I. 351.
Renaissance-Bauten, A. II. 137.
Hersbruck.
Kirche, M. II. 341.
Hersfeld.
Klosterkirche, A. I. 346.
Hildesheim.
Dom, A. I. 345. II. 137; D. I. 397; Sc. I. 392. 394 (2).
S. Godehard, A. I. 330. 345.
S. Michael, A. I. 345. Sc. I. 395; M. I. 405.
Renaissance-Bauten, A. II. 137.
Hillah.
Trümmerhügel, A. I. 38.
Hirsau.
Kirche, A. I. 346.
Hisir-Sargon, siehe Khorsabad.
Hissarlik.
Grundmauern, A. I. 101.
Geräthe a. d. Bronzezeit, Sc. I. 103.
Hitterdal.
Kirche, A. I. 383.
Hocheppan.
Katharinenkapelle, M. I. 406.
Höxter.
Renaissance-Holzbau, A. II. 137.
Hur, siehe Ur.
Husaby.
Kirche, A. I. 379.

I.

Jaggernaut.
Pagode, A. I. 84.
St. Ják.
Kirche, A. I. 357.
Java.
Denkmäler, A. I. 88.
Ibris.
Felsrelief, Sc. I. 74.
Iconium (Konieh).
Ueberreste der Moschee, A. I. 321.
Jena.
Denkmal Johann Friedrichs des Grossmüthigen, Sc. II. 447.
Jerichow.
Klosterkirche, A. I. 359.
Jerusalem.
Gräber, A. I. 65. 66. 135.
Salomonischer Tempel, A. I. 65.
H. Grabkirche, A. I. 274.
Aksa-Moschee, A. I. 311.
Sachra-Moschee, A. I. 311.
Jever.
Schloss, A. II. 132.
Igalikko.
Rundkirche, A. I. 378.
Igel.
Grabmal der Secundiner, A. I. 235.
Ince Hall (bei Liverpool).
Galerie, M. II. 309.
Innsbruck.
Hofkirche, Sc. II. 291.
Ipsambul.
Felsgräber, A. I. 27; Sc. I. 32.
Iskelib.
Felsgräber, A. I. 72.
Isnik, siehe Nicaea.
Isola Bella.
Capelle, Sc. II. 150.
Palast, M. II. 172.
Ispahan.
Moschee, A. I. 323.
Meidan, A. I. 322.

K.

Kairo.
Mausoleen, A. I. 313.
Moschee Amru, A. I. 308. 312.
Moschee Barkauk, A. I. 313.
Moschee Hassan, A. I. 313.
Moschee Ibn Tulun, A. I. 312.
Moschee el Moyed, A. I. 313.
Museum (Bulak), Sc. I. 28.
Nilmesser, A. I. 312.
Kaisarieh, siehe Caesarea.
Kaisheim bei Donauwörth.
Kloster, M. II. 334.
Kakortok.
Rundkirche, A. I. 378.

Kalaba.
Felsrelief, Sc. I. 74.
Kalat Sema'n.
Basilika, A. I. 274.
Kirche des h. Sim. Styletes, A. I. 274.
Kallundborg.
Kirche, A. I. 378.
Karabeli.
Felsrelief, Sc. I. 74.
Kara-Kusch.
Grabdenkmal, A. I. 75.
Karli.
Grotte, A. I. 81.
Karlsburg.
Dom, A. I. 357.
Karlsruhe.
Eisenbahnhochbauten, A. II. 443.
Kunsthalle, A. II. 443; M. II. 181. 332. 338. 358 (2). 365. 369. 408. 413. 456. 457. 458. 461.
Festhalle, A. II. 443.
Friedhof, A. II. 443.
Orangerie, A. II. 443.
Pal. Schmieder, A. II. 443.
Theater, A. II. 443.
Vierordtbad, A. II. 443.
Karlstein.
Burg, A. II. 36; M. II. 68.
Karnak.
Haupttempel, A. I. 24; Sc. I. 33.
Karchemisch.
Relief, Sc. I. 74.
Kaschau.
Dom, A. II. 33.
Kastamuni.
Felsgräber, A. I. 72.
Kathmandu.
Tempel, A. I. 89.
Kehlheim.
Befreiungshalle, A. II. 441.
Kerke, siehe Fayum.
Kertsch.
Altun-Obo, A. I. 1.
Kherbet-Hâss.
Basilika, A. I. 274.
Khorsabad.
Palastruinen, A. I. 39. 43 (3); Sc. I. 45; M. I. 49.
Stadtthore, A. I. 44.
Kingston-Lacy.
Schloss, M. II. 258.
Kirchlinde.
Kirche, Sc. II. 278.
Kloster-Neuburg.
Kirche, D. I, 398; M. II. 72.
Knidos.
Aphrodite, Sc. I. 178.
Köln.
Dom, A. II. 7. 27; D. I. 398; M. II. 68. 74. 75; Sc. II. 61. 65 (2). 70. 377.
Apostelkirche, A. I. 348.
St. Gereon, A. I. 348.
Jesuitenkirche, A. II. 137.
Köln.
Gross St. Martin, A. I. 348.
Maria im Capitol, A. I. 348. II. 130.
Peterskirche, M. II. 400.
Städtisches Museum, M. II. 76. 324.
Bibliothek der Schulverw., A. II. 443.
Gewerbeschule, A. II. 443.
Rathhaus, A. II. 134; M. II. 74.
Theater, A. II. 443.
Rheinbrücke, Sc. II. 448 (2).
Privatbauten, A. II. 443.
Reiterstatue Friedr. Wilhelms III., Sc. II. 447. 448 (2).
Reiterstatue Friedr. Wilhelms IV., Sc. II. 448.
Bei Hrn. v. Oppenheim, M. II. 310.
Kommodu.
Tempel, A. I. 89.
Konieh, siehe Iconium.
Königsberg.
Kant-Denkmal, Sc. II. 447.
Rèiterbild Friedrich Wilhelms III., Sc. II. 448.
Dom, A. II. 36. 45.
Königsfelden.
Klosterkirche, M. II. 70.
Königslutter.
Abteikirche, A. I. 353.
Kopenhagen.
Museum, Sc. I. 6.
Frauenkirche, Sc. II. 446.
Schloss Rosenberg, A. II. 129.
Börse, A. II. 129.
Schloss Christiansburg, A. II. 129; Sc. II. 446.
Korinth.
Tempelrest, A. I. 123.
Krakau.
Dom, A. II. 130; Sc. II, 291.
Frauenkirche, Sc. II. 278.
Kremsmünster.
Stift, Sc. I. 305.
Kujjundschik.
Palastruinen. A. I. 43 (2); Sc. I. 45. 48.
Kurna.
Tempel, A. I. 26.
Kuttenberg.
Privatbau, A. II. 36.
Kyaneä-Jaghu.
Grabdenkmale, A. I. 70.

L.

Laach.
Abteikirche, A, I. 348.
Lambach.
Abteikirche, M. I. 406.
Landshut.
Martinskirche, A. II. 36.
Residenz, A. II. 130.
Trausnitz, A. II. 134.

Laon.
Kathedrale, A. II. 16. 17.
Larnaka.
Thonvasen, Sc. I. 62.
Lausanne.
Museum, M. II. 453.
Kathedrale, A. II. 20.
Lavenham.
Kirche, A. II. 43.
La Verna.
Klosterkirche, Sc. II. 143.
Leipzig.
Hertel'sches Haus, M. II. 462.
Kriegerdenkmal, II. 448.
Lemgo.
Renaissance-Bauten, A. II. 137 (2).
Leon.
Kathedrale, A. II. 52; M. II. 70.
S. Isidoro, A. I. 385.
Lerida.
Kathedrale, A. I. 386.
Leyden.
Museum, Sc. I. 209. 304; M. II. 320 (2).
Stadthaus, A. II. 129.
S. Peter, A. II. 22.
S. Pankratiuskirche, A. II. 22. 23.
Liebenstein (Württemberg).
Kapelle, A. II. 137.
Lichfield.
Kathedrale, A. II. 41.
Liegnitz.
Schloss, A. II. 130.
Lilienfeld.
Cisterzienserkirche, A. I. 356.
Limburg (a. d. Hardt).
Klosterkirche, A. I. 346.
Limburg (a. d. Lahn).
Dom, A. I. 350.
Limoges.
Kathedrale, A. II. 20.
Limyra.
Felsfaçade, A. I. 70.
Lincoln.
Kathedrale, A. II. 40; Sc. II. 64.
Lincolns Inn.
Halle der Advocaten, M. II. 466.
Linköping.
Dom, A. I. 379; II. 44.
Loccum.
Cisterzienserkirche, A. I. 345.
Löwen.
St. Peter, M. II. 318. 320.
Rathhaus, A. II. 23.
London.
Apsley-House, M. II. 388.
S. Paulskirche, A. II. 130.
Templerkirche, Sc. II. 64.
Westminsterkirche, A. II. 38. 41. 43. 130 (2); Sc. II. 65. 298.
Akademie, M. II. 207.
Brit. Museum, A. I. 70; M. I. 300. II. 174; Sc. I. 7. 45. 146 (2). 154. 165. 166. 172. 173. 181. 245. 252. 255 (2). 352.
London.
Soane Museum, M. II. 426.
Lambeth-House, M. II. 358.
National-Galerie, M. II. 85. 153. 157. 161. 162. 164. 166. 170. 174. 182. 209. 221. 222. 233 (2). 234. 255 (2). 265. 274. 310. 324. 388. 392. 401 (3). 404. 411. 422. 426. 430.
Bridgewater-Galerie, M. II. 243, 266 (2).
Kensington-Palast, M. II. 223. 239.
Coventgarden-Theater, A. II. 444.
Parlamentsgebäude, A. II. 445.
Whitehall-Palast, A. II. 130.
Buckingham-Palast, M. II. 403. 431.
Bei Lord Ashburton, M. II. 301.
Beim Marquis von Exeter, M. II. 309.
Bei Mr. Fortnum, Sc. II. 290.
Beim Herzog von Hamilton, M. II. 400.
Beim Marquis von Hertfort, M. II. 400.
Bei Mr. Huth, M. II. 357.
Bei Mr. Munro, M. II. 243.
Bei Lord Suffolk, M. II. 207.
Loreto.
Casa Santa, Sc. II. 189. 196. 200.
Lorsch.
Halle, A. I. 283.
Lucca.
Dom, M. II. 226; Sc. I. 410. II. 140. 147.
S. Frediano, A. I. 362; Sc. II. 140.
S. Micchele, A. I. 362.
S. Romano, M. II. 226.
Lübeck.
Dom, Sc. II. 66; M. II. 314.
Marienkirche, A. II. 35; M. II. 454.
Renaissance-Bauten, A. II. 137.
Ludwigsburg.
Schloss, A. II. 139.
Lüneburg.
Rathhaus, A. II. 134.
Lüttich.
Kathedrale, Sc. II. 451.
S. Barthélemy, Sc. I. 393.
S. Jacques, A. II. 129.
Gretry-Denkmal, Sc. II. 451.
Lugano.
Franziskanerkirche, M. II. 209.
Luksor.
Tempel, A. I. 25.
Grabmal des Osymandyas, A. I. 26.
Lund.
Dom, A. I. 379.
Luzern.
Regierungsgebäude, A. II. 134.
Rathhaus, A. II. 137.
Denkmal des sterbenden Löwen, Sc. II. 446.
Lycien.
Grabmonumente, A. I. 70.
Lydien.
Grabmonumente, A. I. 1. 68.
Lyon.
Kathedrale, A. II. 20.
Reiterstatue Ludwigs XIV., Sc. II. 450.

M.

Madrid.
Königl. Museum, M. II. 243. 244. 246. 265 (2). 267. 268. 312 (2). 313. 346. 350. 351. 372. 388 (3). 389. 390 (2). 391. 394 (2). 395 (5). 400 (3). 409.
Städt. Galerie, M. II. 302.
Königl. Schloss, M. II. 240. 322.
Königl. Waffensammlung, Sc. I. 304.
Magdeburg.
Dom, A. II. 26; Sc. I. 393. II. 287.
Statue Kaiser Otto's d. Gr., Sc. II. 60.
Franke-Denkmal, Sc. 448.
Magnesia.
Artemistempel, A. I. 134.
Mahamalaipur.
Pagode, A. I. 84; Sc. I. 86.
Maidbrunn.
Kirche, Sc. II. 285.
Maihingen.
Bibliothek, M. II. 338.
Mailand.
Dom, A. II. 50; Sc. I. 412. II. 150.
S. Ambrogio, M. I. 297. 301; A. I. 368; Sc. I. 287. 305. 407.
S. Lorenzo, A. I. 282.
S. Eustorgio, Sc. II. 79.
S. Celso, II. 171.
S. Maria delle Grazie, A. II. 110; M. II. 212; Refectorium, M. II. 172. 204.
S. M. di S. Satiro, A. II. 110.
Monastero Maggiore (S. Maurizio), M. II. 209.
S. Simpliciano, M. II. 172.
Ambrosian. Bibliothek, M. I. 298. II. 172 (2). 206. 209. 352.
Galerie der Brera, A. II. 122; M. II. 91. 167. 170 (2). 172 (3). 178. (3). 180 (2). 181. 184. 185. 205. 209. 212 (2). 232. 385. 409; Sc. II. 79. 150 (2).
Ospedale grande, A. II. 110.
Galerie Vittorio Emanuele, A. II. 445.
Mainz.
Dom, A. I. 346; Sc. II. 65. 282. 286. 377.
Gutenberg-Denkmal, Sc. II. 446.
Erzbischöfl. Schloss, A. II. 135.
Museum, M. II. 346; A. I. 283.
Malmoe.
Peterskirche, A. II. 44.
Malta.
Phönizische Reste. A. I. 58.
Mannheim.
Schloss, A. II. 139.
le Mans.
Kathedrale, A. II. 20; Sc. I. 397; M. II. 69.
Mantua.
Pal. del Te, A. II. 116; M. II. 248.
Herz. Pal. (Castello di Corte), M. II. 169. 248.
Marasch.
Relief, Sc. I. 74.
Marathus, siehe Amrith.
Marburg.
Elisabethkirche, D. I. 398; A. II. 27; Sc. II. 65.
Marienburg (Preussen).
Schloss, A. II. 36.
Marienburg (Hannover).
Schloss, A. II. 442.
Marienwerder.
Dom, M. II. 68.
Martand.
Tempel, A. I. 88.
Maschnaka.
Felsgräber, A. I. 59.
Maulbronn.
Abtei, A. I, 340. II. 31.
Maursmünster.
Kirche, A. I. 354.
Medinet-Habu.
Tempel, A. I. 25; Sc. I. 32.
Memnon, Sc. I. 32.
Megara.
Schatzhaus, A. I. 123; Sc. I. 143.
Meillant.
Schloss, A. II. 21.
Meissen.
Dom, A. II. 32; M. II. 367; Sc. II. 66.
Albrechtsburg, A. II. 36.
Mekka.
Kaaba, A. I. 311.
Melford.
Kirche, A. II. 43.
Melrose.
Abteikirche, Ruinen, A. II. 41.
Memphis.
Pyramiden, A. I. 17.; Sc. I. 32.
Privatgräber, A. I. 20.
Sphinx, Sc. I. 32.
Menidi in Attika.
Kuppelgrab, A. I. 100.
Merdascht.
Königsgräber, A. I. 55.
Palastruinen, A. I. 51. 52.
Mergentheim.
Deutschordens-Schloss, A. II. 134.
Meroë.
Pyramiden, A. I. 27.
Merseburg.
Dom, A. II. 34; Sc. I. 393. II. 291.
Schloss, A. II. 137.
Messina.
S. Gregorio, M. I. 413.
Methler.
Kirche, A. I. 351; M. I. 405.
Metz.
Kathedrale, A. II. 29.
S. Vinzenz, A. II. 29.
Mexico.
Baureste, A. I. 10.
Milet.
Apollotempel, A. I. 134; Sc. I. 146. 147.

Minden.
Dom, A. II. 32.
Minorca.
Talayots, A. I. 207.
Miraflores.
Karthause, Sc. II. 297.
Missolonghi.
Mauerwerk, A. I. 97.
Modena.
Dom, A. I. 367.
S. Domenico, Sc. II, 197.
S. Francesco, Sc. II. 197.
S. Giovanni decollato, Sc. II. 152.
S. Maria pomposa, Sc. II. 197.
S. Pietro, Sc. II. 197.
Galerie, M. II. 249. 250.
Mösskirch.
Kirche, M. II. 363.
Molfetta.
Kathedrale, A. I. 365.
Montfort l'Amaury (Seine et Oise).
Kirche, M. II. 370.
Monopoli.
S. Stefano, M. I. 414.
Monreale.
Klosterkirche, A. I. 364; M. I. 412; Sc. I. 409.
Montauban.
Kathedrale, M. II. 453.
Museum, M. II. 453.
Monte Berico bei Vicenza.
Kirche, M. II. 180. 273.
Monte Casino.
Kathedrale, Sc. I. 408.
Monte Falco.
Kirche, M. II. 162.
Mont S. Michel (Normandie).
Abtei, A. II. 20.
Monte Oliveto.
Klosterkirche, M. II. 167. 213.
Monza.
Kirche, Sc. I. 298.
Moskau.
Kirche Wasili-Blagennoi, A. I. 326.
Mosul.
Ruinen, A. I. 39.
Mudschelibe.
Baureste, A. I. 38.
Mühlhausen (am Neckar).
Vituskapelle, M. II. 68. 72.
Mühlhausen (in Thüringen).
Marienkirche, A. II. 32.
Mülhausen (Elsass).
Rathhaus, A. II. 134.
München.
Aukirche, A. II. 442; M. II. 456.
Basilica, A. II. 442; M. II. 455.
Frauenkirche, A. II. 36; Sc. II. 282.
Hofkapelle, M. II. 456.
Ludwigskirche, A. II. 442; M. II. 455.
Michaelskirche, A. II. 137; Sc. II. 446.
Bibliothek, A. II. 442; M. I. 398. 400 (2). II. 71. 338. 353. 365. 369.
München.
Glyptothek, A. II. 442; Sc. I. 144. 149. 176. 178. Fresken, M. II. 455.
Pinakothek, A. II. 442. Loggien, M. II. 455. Galerie, M. II. 158. 163. 185. 234 (2). 243. 248. 266. 311. 312. 314. 319. 320 (2). 326. 333. 334 (2). 338. 340. 341. 346. 348. 350 (3). 352. 362. 363. 364. 365. 384. 394. 399. 400 (3). 401 (2). 403 404. 408. 411. 412. 413. 419. 431. 434 (2); Sc. I. 180.
Neues Rathhaus, A. II. 442.
Kunstakademie, A. II. 442.
Maximilianeum, A. II. 442; M. II. 457. 460.
Verein. Sammlungen, Sc. I. 255.
Bahnhof, A. II. 442.
Feldherrnhalle, A. II. 442.
National-Museum, A. II. 442; M. II. 310. 326. 338.
Hofgarten-Arkaden, M. II. 456.
Opernhaus, A. II. 443.
Polytechnikum, A. II. 442.
Propyläen, A. II. 441.
Regierungsgebäude, A. II. 442.
Renaissance-Bauten, A. II. 139.
Residenz, A. II. 134; Sc. II. 378; M. II. 456.
Ruhmeshalle, A. II. 442.
Bavaria, Sc. II. 449.
Universität, A. II. 442.
Isarthor, M. II. 455.
Bei Dr. v. Hefner-Alteneck, M. II. 365.
Palais Schack, A. II. 442; M. II. 456. 457. 465 (2).
Reiterstandbild Kurfürst Maximilians, Sc. II. 446.
Denkmal König Max I., Sc. II. 447.
Denkmal König Max II., Sc. II. 449.
Münster.
Dom, A. I. 350.
Lambertikirche, A. II. 32.
Liebfrauenkirche, A. II. 32.
Rathhaus, A. II. 36.
Privatbau, A. II. 36.
Mugeir.
Stufenpyramide, A. I. 38.
Munsoe.
Rundkirche, A. I. 379.
Murbach.
Abteikirche, A. I. 354.
Murghab.
Baureste, A. I. 50. 51.
Mykenae.
Ausgrabungen Schliemanns, I. 101. 104.
Gräber, A. I. 5. 98.
Kyklopische Mauern, A. I. 97.
Löwenthor, A. I. 70. 98; Sc. I. 141.
Schatzhaus des Atreus, A. I. 98.
Myra.
Grabmäler, A. I. 70 (2); Sc. I. 75.
Mysore.
Bauwerke, A. I. 84.

N.

Nancy.
Alter Herzogspalast, M. II. 322.
Nanking.
Porzellanthurm, A. I. 90.
Narbonne.
Kathedrale, A. II. 20.
Naumburg.
Dom, A. I. 353; Sc. I. 396. II. 60.
Neapel.
Dom, Sc. II. 152.
S. Chiara, Sc. II. 79.
S. Domen. maggiore, M. II. 185.
S. Giov. a Carbonara, Sc. II. 79. 152.
S. Maria incoronata, M. II. 91.
S. Martino, M. II. 386.
Monte Oliveto, Sc. II. 145. 152.
S. Severino, M. II. 185.
Katakomben, A. I. 257. 260.
Porta Capuana, A. II. 108.
Triumphbogen K. Alfons, A. II. 108.
Museum, Sc. I. 147. 152 171. 172. 184. 185. 187. 188. 236. 239. 253. Antike Gemälde, M. I. 199 (2). 246. Gemäldegalerie, M. II. 185. 223. 249. 255.
Neisse.
Rathhaus, A. II. 137.
Nemea.
Zeustempel, A. I. 132.
Nemrud-Dagh.
Grabdenkmal, A. I. 75.
Nennig.
Röm. Villa, A. I. 235.
Mosaik, M. I. 249.
Neuburg.
Schloss, A. II. 133.
Neuenburger See.
Fundstätten, I. 8.
Neu-Delhi.
Prachtgebäude, A. I. 324.
Neuenstein.
Schloss, A. II. 134.
Newport.
Rundkirche, A. I. 378.
New-York.
Metropolitan-Museum, Sc. I. 60. 64.
Brunnen, Sc. II. 448.
Nicaea (Isnik).
Moschee, A. I. 321.
Nieder-Ingelheim.
Palastkapelle, A. I. 283.
Nigdeh.
Ueberreste der Moschee, A. I. 321.
Nimrud.
Palastruinen, A. I. 38. 42; Sc. I. 45. 48; M. I. 49.
Ninive.
Trümmer, A. I. 39.
Nismes.
Amphitheater, A. I. 25.
Tempel (maison quarée), A. I. 222.
Wasserleitung des Pont du Gard, A. I. 235.
Nördlingen.
Georgskirche, M. II. 332. 362.
Rathhaus, M. II. 362.
Städt. Sammlung, M. II. 326.
Norchia.
Grabfaçaden, A. I. 206. 207.
Norwich.
Kathedrale, A. I. 376.
Novara.
S. Gaudenzio, M. II. 211.
Dom, M. II. 212.
Nowgorod.
Kathedrale, Sc. I. 394.
Nürnberg.
Aegidienkirche, Sc. II. 284. 291.
Frauenkirche, A. II. 33; M. II. 74; Sc. II. 63. 283 (2).
H. Kreuzkirche, M. II. 341.
Lorenzkirche, A. II. 33; M. II. 73. 74; Sc. II. 61. 278. 283.
Marthakirche, M. II. 70.
Moritzkapelle, M. II. 334.
Sebaldkirche, A. II. 33; M. II. 74. 362; Sc. II. 63. 137. 279. 283. 288.
Sebaldusgrab, A. II. 130. 137.
Stationen, Sc. II. 282.
Burg, A. I. 340; Sc. II. 278.
Johanniskirchhof, Sc. II. 282. 284.
Germ. Museum, Sc. II. 290.; M. II. 73. 335. 338. 341. 346.
Haus Nassau, A. II. 36.
Rathhaus, A. II. 137.
Stadtwaage, Sc. II. 284.
Privatbau, A. II. 36. 137.
Brunnen bei S. Lorenz, Sc. II. 377.
Schöner Brunnen, Sc. II. 62.
Renaissance-Häuser, A. II. 134. 137.
Dürer-Denkmal, Sc. II. 447.
Nydala.
Cistercienserkirche, A. I. 379.
Nyekjöbing.
Schloss, A. II. 129.
Nymphenburg.
Schloss, A. II. 139.
Nymphi.
Felsrelief, Sc. I. 74.
Nymwegen.
S. Stephan, A. II. 22.

O.

Oberehnheim, (Elsass).
Rathhaus, A. II. 134.
Obervellach in Kärnten.
Kirche, M. II. 320.
Oberzell auf der Reichenau.
Kirche, M. I. 402.
Oels.
Schloss, A. II. 132.
Offenbach.
Schloss, A. II. 134.
Offenburg.
Kirche, Sc. II. 281 (2).

Olympia.
Buleuterion, A. I. 123.
Durchgang zur Rennbahn, A. I. 133.
Metroon, A. I. 136.
Philippeion, A. I. 136.
Zeuskopf, Sc. I. 143.
Herakopf, Sc. I. 143.
Athletenkopf, Sc. I. 176.
Heratempel, A. I. 123; Sc. I. 178. 179.
Nike des Päonios, Sc. I. 162.
Zeustempel, A. I. 123; Sc. I. 158.
Lade des Kypselos, Sc. I. 141. 143.
Oppenheim.
Katharinenkirche, A. II. 28; M. II. 70.
Orange.
Theater, A. I. 235.
Triumphbogen, A. I. 235.
Orchomenos.
Grabstein, Sc. I. 100. 145.
Schatzhaus der Minyas, A. I. 100.
Orléans.
Stadthaus, A. II. 126.
Orléansville.
Basilika, A. I. 273.
Orvieto.
Dom, A. II. 49; M. II. 90. 167; Sc. II. 76.
Osnabrück.
Dom, A. I. 350; D. I. 398; Sc. I. 393.
Möser-Denkmal, Sc. II. 447.
Ostende.
Grabmal der Königin der Belgier, Sc. II. 451.
Osterinsel.
Morai, I. 12.
Otaheiti.
Morai, I. 12.
Ottmarsheim.
Kirche, A. I. 354.
Oudenarde.
Rathhaus, A. II. 23.
Oxford.
Marienkirche, A. II. 43.
Colleges, A. II. 44.

P.

Paderborn.
Dom, A. I. 351.
Rathhaus, A. II. 137.
Padua.
S. Antonio, M. II. 91 (2); Sc. II. 144. 149. 197. 200.
Capella S. Giorgio, M. II. 91.
Kirche d. Eremitani; M. II. 168.
S. Giustina, A. II. 118.
Sta. Maria dell' Arena, M. II. 82.
Scuola del Carmine, M. II. 202.
Scuola del Santo, M. II. 262.
Pal. del Consiglio, A. II. 111.
Pal. Giustiniani, A. II. 118.
Padua.
Reiterstatue, Sc. II. 144.
Stadtthore, A. II. 118.
Paestum.
Basilika, A. I. 133.
Demetertempel, A. I. 133.
Poseidontempel, A. I. 122.
Palermo.
Kathedrale, A. I. 364; D. I. 365.
Martorana, A. I. 364; M. I. 412.
Capella Palatina, A. I. 364; M. I. 412.
Kuba, A. I. 314.
Zisa, A. I. 313.
Museum, M. II. 174; Sc. I. 143. 151.
Palma.
Kathedrale, A. II. 54.
Palmyra.
Römerbauten, A. I. 235.
Papantla.
Teocalli, A. I. 11.
Paphlagonien.
Felsgräber, A. I. 72.
Paphos.
Venustempel, A. I. 65. 66.
Parenzo.
Dom, M. I. 414.
Paris.
Notre Dame, A. II. 16; Sc. II. 58.
S. Augustin, A. II. 444.
Ste. Chapelle, A. II. 18; M. II. 69; Sc. II. 59.
S. Etienne du Mont, M. II. 370.
S. Germain des Prés, M. II. 463.
Ste. Clotilde, A. II. 444.
S. Eustache, A. II. 124. 370.
S. Germain l'Auxerroi, M. II. 370.
S. Gervais, M. II. 369. 370.
Ste. Madeleine, A. II. 444; Sc. II. 450.
S. Merry, M. II. 370.
S. Medard, M. II. 370.
S. Severin, M. II. 370. 463.
S. Sulpice, M. II. 463.
Ste. Trinité, A. II. 444.
S. Vincent de Paul, A. II. 444; M. II. 463; Sc. II. 450.
Invalidendom, A. II. 128; Sc. II. 450.
Pantheon, A. II. 128; Sc. II. 450.
Arc de l'Etoile, A. II. 444. 450 (3).
Champs Elyssées, Sc. II. 376.
Vendômesäule, Sc. II. 450.
Reiterstatue Ludwigs XIV. Sc. II. 450.
" Heinrichs IV., Sc. II. 450.
Triumphbogen des Carrouselplatzes, Sc. II. 450.
Deputirtenkammer, M. II. 450. 463.
Bibl. von Ste. Geneviève, A. II. 444.
Ecole des beaux arts, A. II. 126. 444; M. II. 464.
Hôtel Cluny, Sc. I. 289. 392.
Hôtel de Ville, A. II. 126. 444; M. II. 463.
Tuilerien, A. II. 126. 128.
Schloss Madrid, A. II. 126.
Maison de François I., A. II. 124.
Bibliothek, M. I. 299. 300 (2). II. 71 (2). 310. 369; Sc. I. 164. 298.
Palast des Louvre, A. II. 126. 128. 444.

Paris.
Museum: Aeg. Sc. I. 28; Ass. Sc. I. 45. Phön. Sc. I. 60; Griech. Sc. I. 143. 145. 146. 147. 152. 162. 166. 168. 176. 188. 192. 236. 237 (2). 245. 252. 255; Mod. Sc. I. 304 (2). 305. II. 194. 197. 198. 295. 296 (3). 376 (6). 450 (2). M. II. 89. 157. 162. 170 (2). 174 (2). 206. 207 (2). 208. 212 (2). 226. 229. 234. 243 (2). 246. 247. 255. 259. 262. 263. 268. 273. 309. 319. 352. 358. 361. 364. 369. 382. 388. 394 (2). 395. 400 (2). 401. 403. 404 (2). 408 (2). 410. 413. 429. 430 (2). 431. 452 (2). 463 (2).
Luxembourg-Palais, A. II. 128; II. 453 (2). 463.
Musée Napol. III., Sc. I. 60. 145. 209.
Villa des Prinzen Napoleon, A. II. 444.
Neue Oper, A. II. 444; M. II. 464; Sc. II. 451.
Kirche der Sorbonne, Sc. II. 376.
Grabstatue Cavaignac's (Mont Martre). Sc. II. 450.
Palais de Justice, A. II. 444.
Tribunal de Commerce, A. II. 444.
Bei Hrn. Dreifuss, Sc. II. 290.
Parma.
Dom, A. I. 368; M. II. 253.
Baptisterium, M. I. 414.
S. Giovanni, M. II. 252.
S. Paolo-Kloster, M. II. 251.
Museum, M. II. 178. 253.
Pasargadae.
Denkmäler, A, I. 50. 51.
Grab des Cyrus, A. I. 51.
S. Paul in Kärnthen.
Stift, Sc. II. 290.
Paulinzelle.
Klosterkirche, A. I. 345.
Pavia.
Certosa, A. II. 50. 54. 110; M. II. 172 (2). 212; Sc. II. 150 (3).
Dom, Sc. II. 80.
S. Micchele, A. I. 367.
Payach.
Tempel, A. I. 88.
Payerne.
Kirche, A. I. 372.
Pegu.
Tempel, A. I. 89 (2).
Pergamon.
Athenetempel, A. I. 136; Sc. I. 188.
Burgbauten, A. I. 136.
Périgueux.
S. Front, A. I. 372.
Persepolis.
Palastruinen, A. I. 51; Sc. I. 55. 56. 57.
Peru.
Alte Denkmäler, I. 9.
Perugia.
Dom, M. II. 167.
S. Agostino, M. II. 181.
S. Domenico, Sc. II. 77.
Perugia.
S. Francesco del monte, M. II. 182 (2).
S. Maria nuova, M. II. 180. 181.
S. Severo, M. II. 233.
Akademie, M. II. 183.
Brunnen, Sc. I. 412.
Collegio del Cambio. M. II. 182.
Peterborough.
Kathedrale, A. I. 376.
Petersburg.
Ermitage, Ant. Sc. I. 194. 251. 254. 256; M. II. 206. 232. 243. 388. 395. 399. 400. 401. 408 (2). 411. 422. 430. 436.
Beim Grafen Stroganoff, Sc. I. 191.
Petra.
Römerbauten, A. I. 235.
Pfaffenheim.
Kirche, A. I. 354.
Phellos.
Grabdenkmale, A. I. 70.
Phigalia.
Burgthor, A. I. 97.
Philae.
Tempel, A. I. 27.
Phrygien.
Grabmonumente, A. I. 68.
Pienza.
Renaissancepaläste, A. II, 106.
Dom, A. II. 106.
Bischöfl. Palast, A. II. 106.
Pal. Piccolomini, A. II. 106.
Pierrefonds.
Schloss, A. II. 20.
Pisa.
Dom, A. I. 362; Sc. II. 77.
Baptisterium, A. I. 362; Sc. I. 410.
Glockenthurm, A. I. 362.
Campo Santo, A. II. 50; M. II. 84. 86. 161.
S. Francesco, M. II. 84.
Pistoja.
S. Andrea, Sc. II. 77.
Hospital, Sc. II. 143.
Plassenburg (bei Culmbach).
Schloss, A. II. 134.
Platää.
Athenetempel, M. I. 196.
Poitiers.
Kathedrale, A. II. 20.
Poitou.
St. Savin, M. I. 403.
Pola.
Tempel, A. I. 222.
Pompeji.
Bauwerke, A. I. 223. 224. 225; M. I. 194. 246. 248.
Populonia.
Stadtmauer, A. I. 208.
Posen.
Rathhaus, A. II. 134.
Potsdam.
Friedenskirche, Sc. II. 448.
Stadtschloss, A. II. 139.

Prag.
S. Georg, A. I. 346.
Dom, A. II. 29; M. II. 68; Sc. I. 392. 394.
Wenzel's Kapelle, M. II. 68.
Stift Strahof, M. II. 346.
Rudolfinum, M. II. 346.
Belvedere, A. II. 130.
Renaissance-Paläste, A. II. 138.
Gemäldegalerie, M. II. 72. 319.
Bibliothek des Fürsten Lobkowitz, M. II. 72.
Karl's IV. Denkmal, Sc. II. 448.
Prato.
Dom, M. II. 156.
Prenzlau.
Marienkirche, A. II. 36.
Priene.
Athenetempel, A. I. 134.
Pteria.
Felsreliefs, Sc. I. 74.

Q.

Qualb-Luzé.
Basilika, A. I. 274.
Quedlinburg.
Schlosskirche, A. I. 345; Sc. 391.
Quito (siehe Cuenca).
Ruinen I. 10.

R.

Räntämäki.
Marienkirche, A. I. 380.
Ramersdorf.
Kapelle, M. II. 68.
Rangun.
Tempel, A. I. 89.
Rastatt.
Schloss, A. II. 139.
Ratzeburg.
Dom, A. I. 359.
Ravello.
Kathedrale, A. I. 364; D. I. 365; Sc. I. 409.
Ravenna.
Grabmal Theodorichs, A. I. 269.
Grabkapelle der Galla Placidia A. I. 270.
S. Apollinare in Classe, A. I. 269, M. I. 296.
S. Apollinare nuovo, A. I. 269; M. I. 295;
S. Giovanni in fonte, M. I. 292.
S. Maria della Rotonda, A. I. 269.
SS. Nazario e Celso, A. I. 270; M. I. 291.
S. Vitale, A. I. 271; M. I. 294.
Dom, Sc. I. 298.
Regensburg.
Dom, A. II. 29; M. II. 70; Sc. II. 290.
S. Emmeran, A. I. 346; II. 31.
S. Jakob, A. I. 346.
Obermünster, A. I. 346.
Stephanskapelle, A. I. 346.
Walhal[a, A. II. 441.
Reichenhall.
Schmuksachen und Geräthe I. 8.

Remagen.
Apollinariskirche, M. II. 455.
S. Remy.
Grabmal, A. I. 235.
Reutlingen.
Marienkirche, Sc. II. 281; M. II. 68.
Rhamnus.
Tempel der Nemesis, A. I. 131.
Rheims.
Kathedrale, A. II. 17. 52; M. II. 69; Sc. II. 58.
S. Remy, A. II. 16.
Rhodos.
Kolossalstatuen, Sc. I. 186.
Ribe (Ripen).
Dom, A. I. 377.
Riddagshausen.
Cisterzienserkirche, A. I. 345.
Rimini.
Triumphbogen, A. I. 222.
S. Francesco, A. II. 107.
Ringsaker.
Kirche, A. I. 382.
Ringsted.
Stiftskirche, A. I. 378.
Rio de Janeiro.
Opernhaus, A. II. 443.
Römhild.
Kirche, Sc. II. 290.
Roeskild.
Dom, A. I. 377.
Rom.
Amphitheater des J. Caesar, A. I. 220.
Basilika des Constantin, A. I. 232.
Basilika Julia, A. I. 220.
Basilika Ulpia, A. I. 229.
Bogen des Constantin, A. I. 229; Sc. I. 242. 244.
Bogen der Goldschmiede, A. I. 230.
Bogen des Sept. Severus, A. I. 230; Sc. I. 244.
Bogen des Titus, A. I. 228; Sc. I. 242.
Carcer, Mamertinus, A. I. 208.
Circus maximus, A. I. 220.
Cloaca Maxima, A. I. 208.
Colosseum, A. I. 226.
Dioskuren vom Monte Cavallo, Sc. I. 139. 237.
Forum des Augustus, A. I. 220.
Forum boarium, A. I. 233.
Forum des Caesar, A. I. 220.
Forum des Nerva, A. I. 228.
Forum des Trajan, A. I. 228.
Frontispiz des Nero, A. I. 232.
Grabmal der Cäcilia Metella, A. I. 220.
Grabmal der Constantia, A. I. 233.
Goldenes Haus des Nero, A. I. 223.
Janusbogen, A. I. 233.
Mausoleum des Augustus, A. I. 222.
Mausoleum Hadrians, A. I. 229.
Niobe mit ihren Kindern, Sc. I. 179.
Pantheon, A. I. 220.
Porta Maggiore, A. I. 223.

Rom.
Porticus der Octavia, A. I. 222.
Pyramide des Cestius, A. I. 222.
Reiterstatue des M. Aurel, Sc. I. 240.
Säule des M. Aurel, A. I. 230; Sc. I. 243.
Säule des Trajan, A. I. 229; Sc. I. 243.
Säule des Antonius Pius A. I. 243.
Septizonium des Sept. Severus, A. I. 230.
Sonnentempel Aurelians, A. I. 232.
Tabularium, A. I. 220.
Tempel des Antonius, A. I. 230.
Tempel der werkthätigen Athene, A. I. 228.
Tempel des Apollo Sosianus, Sc. I. 178.
Tempel des Caesar, M. I. 198.
Tempel des capitolinischen Jupiter, Sc. I. 208.
Tempel der Faustina, A. I. 230.
Tempel des Castor und Pollux, A. I. 223.
Tempel der Fortuna Virilis, A. I. 219.
Tempel des Mars Ultor, A. I. 220.
Tempel des Saturnus, A. I. 233.
Tempel der Venus und Roma, A. I. 229.
Tempel der Venus Genetrix, A. I. 220.
Tempel der Vesta, A. I. 230.
Tempel des Vespasian, A. I. 228.
Theater des Marcellus, A. I. 222.
Theater des M. Scaurus, A. I. 220.
Theater des Pompejus, A. I. 220.
Theater des J. Caesar und Augustus, A. I. 220.
Thermen des Caracalla, A. I. 231. 249.
Thermen des Diocletian, A. I. 232.
Thermen des Titus, A. I. 227.
Tullianum, A. I. 208.
Vaterhaus des Tiberius, M. I. 226. 249.
Via Appia, A. I. 219.
Wasserleitung des Claudius, A. I. 223.
Katakomben, A. I. 260. 261; Sc. I. 285; M. I. 289 (2). 290.
Katakomben des heil. Calixtus, A. I. 261; M. I. 286.
S. Agnese fuori, A. I. 267; M. I. 296.
S. Agnese (Piazza Navona), A. II. 122.
S. Agostino, M. II. 241; Sc. II. 188. 198.
S. Andrea della Valle, M. II. 382.
SS. Apostoli, M. II. 170, Sc. II. 445.
S. Cäcilia, Sc. II. 374.
S. Clemente, A. I. 267; D. I. 361; M. II. 154.
SS. Cosma e Damiano, M. I. 293. 296.
S. Costanza, A. I. 268; M. I. 291.
S. Crisogono, A. I. 361.
S. Croce in Gerusalemme, M. II. 182.
Kirche del Gesù, A. II. 120; Sc. II. 376.
S. Giovanni in Laterano, A. I. 361; D. I. 362; M. I. 414.
Baptisterium des Laterans, A. I. 268.
S. Lorenzo in Damaso, A. II. 113.
S. Lorenzo fuori, A. I. 267. 361; D. I. 358.
S. Luigi de' Francesi, M. II. 382. 385.
S. Maria degli Angeli, A. I. 232; Sc. II. 376.
S. Maria dell' Anima, M. II. 248.

Rom.
S. Maria in Araceli, A. I. 361; M. II. 182.
S. M. in Cosmedin, A. I. 361 (2).
S. M. di Loreto, Sc. II. 376.
S. M. Maggiore, A. I. 266; M. I. 414.
S. M. s. Minerva, Sc. II. 195; M. II. 160.
S. M. della Pace, M. II. 215. 241.
S. M. del Popolo, M. II. 182. 241; Sc. II. 147. 188. 190.
S. M. in Trastevere, A. I. 361; M. I. 414.
S. M. della Vittoria, Sc. II. 374.
S. Martino ai Monti, A. I. 361; M. II. 430.
S. Nereo ed Achilleo, D. I. 361.
S. Onofrio, M. II. 182. 204.
S. Paolo fuori, A. I. 266; II. 7; M. I. 292. 299; D. I. 362; Sc. I. 405.
S. Pietro in Vaticano, A. I. 266; II. 116. 118. 122; Sc. I. 284. 287; II. 145. 192. 200. 374. 375. 445. 446; M. I. 301; II. 84. 171. 248.
S. Pietro in Vincoli, A. I. 266; Sc. II. 193. 194.
S. Ponziano, Katakomben, M. I. 286.
S. Prassede, A. I. 267; M. I. 297.
S. Pudenziana, A. I. 361.
S. Sabina, A. I. 266.
Kirche der Sapienza, A. II. 122.
Scala Santa, M. I. 297.
S. Stefano rotondo, A. I. 268.
S. Theodoro, M. I. 296.
Kirche Trinità de' Monti, M. II. 223.
SS. Vincenzo ed Anastasio, A. I. 361.
Dogana, A. I. 230.
Belvedere, Sc. I. 236.
Capitol, A. II. 118; Antike Sc. I. 209. Sc. I. 169. 184. 185. 200. 239. 240. 241. 243. 245.
Lateran, Sc. I. 152. 184. 237. 261. 284 (2). 287; M. I. 249. 296.
Quirinal, M. II. 171.
Vatican, A. II. 113. 122. Nicol. V. Capelle, M. II. 90. Appart. Borgia M. II. 182. Paol. Capelle, M. II. 221. Sixtin. Capelle, M. II. 158. 161. 162. 167. 182. 218. 220. Stanzen, M. II. 234. 236. 238. 239. Tapeten M. II. 239. 240. Loggien, M. II. 240. Antike, M. I. 249; Sc. I. 152. 155. 173. 176. 178. 183. 184 (2). 186. 188. 190. 209. 219. 236 (2). 237 (2). 240 (2). 243. 254. 255. 287. Moderne Sc. II. 374. 445. Bibliothek, M. I. 298. 299. 300. Gemäldegalerie, M. II. 181. 204. 232. 239. 244. 246. 383. 385.
Conservatoren-Palast, Sc. I. 243; II. 196.
Pal. Barberini, A. II. 122; M. II. 247. 346.
Casa Bartholdi, M. II. 454.
Pal. Borghese, A. II. 122; M. II. 158. 185. 209. 234. 249. 255. 266 (2). 381. 382.
Pal. della Cancelleria, A. II. 113.
Pal. Colonna, M. II. 404. 431.
Pal. Corsini, M. II. 394.
Pal. Doria, M. II. 223. 247. 259. 388. 430 (2).

Rom.
Pal. Farnese, A. II. 116. 118; M. II. 381; Sc. I. 172.
Pal. Giraud, A. II. 113.
Pal. Massimi, Sc. I. 152; A. II. 116.
Pal. Orsini, A. I. 222.
Pal. Rospigliosi, M. II. 384.
Pal. Sciarra, M. II. 209. 247. 260. 386. 430.
Pal. Spada, M. II. 209. 383; Sc. I. 185.
Pal. di Venezia, A. II. 108.
Villa Albani, Sc. I. 146. 185; M. II. 248.
Villa Borghese, M. I. 249; Sc. I. 184. II. 374.
Villa Farnesina, A. II. 116; M. II. 116. 212. 242.
Villa Papst Julius III., A. II. 120.
Villa Lante, M. II. 248.
Villa Ludovisi, M. II. 383; Sc. I. 157. 172. 189. II. 374.
Villa Madama, A. II. 116; M. II. 248.
Villa Massimi, M. II. 454.
Villa Wolkonsky, A. I. 223.
Museo Kircheriano, Sc. I. 212.
Piazza Navona, Sc. II. 374.
Porta Pia, A. II. 118.
Sammlung des Juwelier Castellani, Sc. I. 188.
Rosheim.
Kirche, A. I. 354.
Rostock.
Marienkirche, A. II. 36.
Blücherdenkmal, Sc. II. 446.
Rothenburg.
Jakobskirche, Sc. II. 277; M. II. 326.
Rathhaus, A. II. 137.
Renaissance-Bauten, A. II. 137 (2).
Rotterdam.
Laurentiuskirche, A. II. 22.
Museum, M. II. 409. 433. 434. (3).
Rottweil.
Orpheus, M. I. 249.
Rouen.
Kathedrale, A. II. 20; M. II. 69; Sc. II. 294.
S. Maclou, A. II. 20.
S. Ouen, A. II. 20.
Palais de Justice, A. II. 21.
Museum, M. II. 317.
Rueiha.
Basilika, A. I. 274.
Ruvo.
Kathedrale, A. I. 365.

S.

Sadree.
Pagoden, A. I. 84.
Salamanca.
Collegio Mayor, Sc. II. 297.
Kathedrale, A. I. 385.
Salerno.
Kathedrale, A. I. 364; D. I. 365; Sc. I. 408; M. I. 413.
Salisbury.
Stonehenge, A. I. 2.
Salisbury.
Kathedrale, A. II. 39.
Kapitelhaus, A. II. 44.
Salling.
Kirche, A. I. 375.
Salona.
Palast Diocletians, A. I. 232.
Salsette.
Grotten, A. I. 81.
Salzburg.
St. Peter, A. I. 346.
Klosterkirche Nonnberg, M. I. 403. 406.
Samos.
Heratempel, A. I. 124.
Sanchi.
Tope's, A. I. 80; Sc. I. 85.
Sanssouci bei Potsdam.
Neues Palais, A. II. 139.
Santiago de Compostella.
Kathedrale, A. I. 385.
Sardes.
Grabhügel, A. I. 68.
Sardinien.
Nurhagen, A. I. 206.
Saronno.
Kirche, M. II. 209. 212.
S. Savin (im Poitom).
Kirche, M. I. 403.
Schaffhausen.
Münster, A. I. 346.
Schalaburg (Oesterreich).
Schloss, A. II. 134.
Schelklingen.
Kirche, M. II. 68.
Schiras.
Baureste, A. I. 51.
Schleissheim.
Schloss, A. II. 139.
Schleswig.
Dom, A. II. 36; Sc. II. 278.
Schlettstadt.
Fideskirche, A. I. 354.
Münster, A. II. 29.
Schmalkalden.
Schloss, A. II. 135.
Schneeberg.
Kirche, M. II. 367.
Schöngrabern.
Kirche, Sc. I. 396.
Schusch, siehe Susa.
Schwabach.
Kirche, M. II. 341.
Schwarzach.
Kirche, A. I. 346.
Schwarzrheindorf.
Kirche, A. I. 340. 348; M. I. 404.
Schweinfurt.
Rathhaus, A. II. 137.
Gymnasium, A. II. 137.
Schwerin.
Dom, A. II. 36; Sc. II. 66 (2).
Schloss, A. II. 132. 441.
Antiquarium, Sc. I. 6.

Schwerte.
Kirche, Sc. II. 278.
Seccau.
Dom, A. I. 346.
Secundra.
Mausoleum, A. I. 324.
Segesta.
Tempel, A. I. 121.
Theater, A. I. 133.
Segovia.
S. Millan, A. I. 385.
Seligenstadt.
Abteikirche, A. I. 283.
Selik.
Relief, Sc. I. 75.
Selinunt.
Tempelreste, A. I. 121.
Metopenreliefs, Sc. I. 143. 147.
Senkereh.
Tempelruinen, A. I. 38.
Sens.
Kathedrale, M. II. 369.
Sesönk.
Grabdenkmal A. I. 75.
Sessa.
Kathedrale, D. I. 365.
S. M. la Libera, M. I. 414.
Sevilla.
Giralda, A. I. 315.
Hospital, de la Caridad, M. II. 395.
Kathedrale, A. I. 315; II. 55; M. II. 372. 395 (2).
Museum, M. II. 387. 394. 395 (3).
Siegburg.
Pfarrkirche, D. I. 397.
Siena.
Dom, A. II. 49; M. I. 415; II. 183; Sc. I. 411. II. 76. 144.
S. Agostino, M. II. 214.
S. Bernardino, M. II. 214.
S. Caterina, M. II. 214.
S. Domenico, M. I. 415; II. 214.
S. Francesco, M. II. 214.
S. Giovanni, Sc. II. 140.
S. Spirito, M. II. 214.
Piazza del campo, Sc. II. 140.
Pal. Buonsignori, A. II. 51.
Pal. del Magnifico, A. II. 106.
Pal. Nerucci, A. II. 106.
Pal. Piccolomini, A. II. 106.
Pal. pubblico, A. II. 51; M. II. 87. 89. 214.
Pal. Spannocchi, A. II. 106.
Renaissance-Pal., A. II. 116.
Akademie, M. II. 87.
Sigmaringen.
Fürstl. Sammlung, M. II. 332. 333.
Sigtuna.
Kirchen, A. I. 379.
Sindjirli.
Relief Sc. I. 74.
Sion.
N. Dame de Valère, A. I. 372.
Sion-House (England).
Gemälde Dürers, M. II. 350.
Sippar.
Ruinen, A. I. 39.
Sipylos.
Nioberelief, Sc. I. 141.
Skara.
Dom, A. I. 379.
Skatsche-Gösü.
Relief Sc. I. 74.
Sko.
Klosterkirche, A. I. 379.
Smyrna.
Grab des Tantalos, A. I. 68.
Soest.
Dom, A. I. 350.
Wiesenkirche, A. II. 32.
Thomaskirche, M. II. 68.
Nicolaicapelle, M. I. 404.
Solna.
Rundkirche, A. I. 379.
Solothurn.
Im Privatbesitz, M. II. 356.
Soroe.
Cisterzienserkirche, A. I. 378.
Spalato.
Palast Diocletians, A. I. 232.
Spata in Attika.
Felsgrab, A. I. 100.
Speier.
Dom, A. I. 346; M. II. 455.
Spello.
Dom, M. II. 182 (2).
Spital (Kärnthen).
Schloss Porzia, A. II. 130.
Spoleto.
Dom, M. II. 156.
Pal. pubblico, M. II. 184.
Stargard.
Marienkirche, A. II. 36.
Stavanger.
Dom, A. I. 382.
Steier.
Kornhaus, A. II. 137.
Steinbach (im Odenwalde).
Klosterruine, A. I. 283.
Stendal.
Dom, A. II. 36.
Marienkirche, A. II. 36.
Stadtthor, A. II. 36.
Sterzing.
Rathhaus, M. II. 338.
Stettin.
Statue Friedrichs des Grossen, Sc. II. 446.
Stockholm.
Museum, Sc. I. 6; M. II. 409.
Stralsund.
Marienkirche, A. II. 36.
Nikolaikirche, Sc. II. 66.
Strassburg.
Münster, A. I. 354. II. 28; M. II. 70; Sc. II. 60. 281 (2).

Strassburg.
Stephanskirche, A. I. 354.
Thomaskirche, Sc. II. 376.
Bibliothek, M. I. 400.
Strengnäs.
Dom, A. I. 379.
Stuttgart.
Leonhardskirche, Sc. II. 281.
Stiftskirche, Sc. II. 280. 377; M. II. 455.
Johanniskirche, A. II. 443.
Neue kathol. Kirche, A. II. 443.
K. Bibliothek, M. I. 401; II. 71 (2).
Museum, M. II. 176. 178. 179. 333. 409. 453. 456. 457. 458; Sc. II. 445.
Königsbau, A. II. 443.
Samml. vaterl. Alt., M. II. 332 (2).
K. Schloss, A. II. 139; M. II. 455.
Altes Schloss, A. II. 133.
Neues Lusthaus, A. II. 134.
Villa des Königs, A. II. 443.
Polytechnikum, A. II. 443.
Baugewerksschule, A. II. 443.
Villa Siegle, A. II. 443.
Württ. Vereinsbank, A. II. 443.
Privatbauten, A. II. 443.
Schiller-Denkmal, Sc. II. 446.
Susa.
Ruinen, A. I. 50. 55. 56.
Triumphbogen, A I. 222.

T.

Tabriz.
Moschee, A. I. 308. 322.
Tadmor, siehe Palmyra.
Tafkha.
Basilika, A. I. 273.
Takt-i-Suleiman.
Ruinen, A. I. 50.
Tangermünde.
Rathhaus, A. II. 36.
Tarascon.
Schloss, A. II. 20.
Tarent.
Zeus- und Herakles-Koloss, Sc. I. 182.
Tarquinii.
Etrusk. Gräber, A. I. 207; M. I. 212.
Tarragona.
Kathedrale, A. I. 386.
Tefaced.
Basilika, A. I. 273.
Tegea.
Athenetempel, A. I. 132; Sc. I. 176.
Tehuantepec.
Teocalli, A. I. 11.
Tellskapelle am Vierwaldstätter See.
Fresken, M. II. 465.
Telmissos.
Grabdenkmale, A. I. 70 (2).
Tenea.
Apollobild, Sc. I. 144.
Teos.
Bacchustempel. A. I. 134.
Thann.
Kirche, Sc. II. 29. 63.
Theben (Aegypten).
Nekropolis, Sc. I. 35.
Tempelruinen, A. I. 24.
Königsgräber, A. I. 27; M. I. 36.
Grabmal des Osmandyas, A. I. 26.
Kolosse sitzender Königsbilder, Sc. I. 29.
Tiaguanaco.
Palastruinen, A. I. 10.
Kolossalkopf, Sc. I. 12.
Tiefenbronn.
Kirche, Sc. II. 277; M. II. 325. 330.
Tind.
Kirche, A. I. 383.
Tingstäde.
Kirche, A. I. 382.
Tiruvalur.
Pagode, A. I. 84.
Tiryns.
Ausgrabungen Schliemanns I. 101 (2). 102.
Wandmalerei, M. I. 102.
Kyklopische Mauern, A. I. 97 (2).
Tischnowitz.
Klosterkirche, A. I. 357.
Tivoli.
Vestatempel, A. I. 220.
Villa Hadrians, A.I. 229.
Todi.
Madonna della Consolazione, A. II. 115.
Stadtmauern, A. I. 208.
Toledo.
Kathedrale, A. II. 52. 129; M. II. 70 Sc. II. 297 (2).
S. Joh. Bapt., Sc. II. 297.
Torgau.
Schloss, A. II. 131.
Toro.
Stiftskirche, A. I. 385.
Toulouse.
S. Sernin, A. I. 371.
Tournay.
Kathedrale, A. II. 21.
Grabmonumente, Sc. II. 63.
Tournus.
S. Philippert, M. I. 404. II. 68.
Tours.
Bibliothek, M. II. 369.
Kathedrale, A. II. 20; M. II. 69; Sc. II. 295.
Tramin.
Jakobskirche, M. I. 406.
Trani.
Kathedrale, A. I. 365; Sc. I. 409.
Trebitsch.
Abteikirche, A. I. 356.
Treviglio.
Dom, M. II. 172.
Treviso.
Monte di Pietà, M. II. 258.
Villa Masèr, M. II. 274.
Tribsees.
Kirche, Sc. II. 67.

Trient.
Bischöfl. Palast, M. II. 268.
Trier.
Amphitheater, A. I. 235.
Basilika, A. I. 235.
Kaiserpalast, A. I. 235.
Porta Nigra, A. I. 235.
Museum, M. I. 249.
Dom, A. I. 282. 346. II. 31; Sc. II. 286.
Liebfrauenkirche, A. II. 27.
Stadtbibliothek, M. I. 299. 400.
Troja.
Ausgrabungen Schliemanns I. 5. 101.
Troja (Unteritalien).
Dom, A. I. 365.
Troyes.
Kathedrale, A. II. 20.
S. Urbain, A. II. 20.
Truxillo.
Palast des Chimu-Canchu, A. I. 10.
Tschilminar.
Königsgräber, A. I. 52. 55.
Tudela.
Kathedrale, A. I. 386.
Tübingen.
Stiftskirche, Sc. II. 377.
Turin.
Dom, M. II. 173.
Akademie, M. II. 172. 212.
Museum, M. I. 36; Sc. II. 150.
Galerie, M. II. 158. 172. 173 (2). 212. 314. 404 (2).
Palazzo delle Tori, A. I. 282.
Turmanin.
Basilika, A. I. 274.

U.

Uejük.
Portal, Sc. I. 73. 74.
Ulm.
Münster, A. II. 26. 30; Sc. II. 277. 279. 280. 281 (2); M. II. 330. 333.
Markt, Sc. II. 280.
Kornhaus, A. II. 137.
Upsala.
Kathedrale, A. II. 44.
Ur.
Tempelüberreste, A. I. 38.
Urach.
Kirche, Sc. II. 281.
Marktbrunnen, Sc. II. 281.
Urbino.
Dom, M. II. 166.
S. Agata, M. II. 311.
Galerie, M. II. 184.
Herzogl. Palast, A. II. 111.
Urnes.
Kirche, A. I. 383.
Utrecht.
Kathedrale, A. II. 21 (2). 23.
St. Jacob, A. II. 23.
Uxmal.
Mexikanische Monumente, A. I. 12.

V.

Vafio.
D. I. 107.
Vafruberga.
Klosterkirche, A. I. 379.
Vagharschabad.
Kirche, A. I. 325.
Valencia.
Kathedrale, A. II. 53.
Valladolid.
S. Benito de Real, Sc. II. 297.
Valthiofstad.
Thür der Kirche, D. I. 378.
Varallo.
Capella del sagro monte, M. II. 211.
Minoritenkirche, M. II. 212.
Veji.
Etrusk. Wandgemälde, M. I. 212.
Venedig.
S. Marco, A. I. 365; M. I. 301. 412; Sc. I. 408; II. 80. 150. 198. (3).
Abbazzia, Sc. II. 148.
Carmine, M. II. 178.
S. Giorgio Magg., A. II. 120.
S. Giov. Crisostomo, Sc. II. 149; M. II. 177. 222.
S. Giov. e Paolo, M. II. 178. 262; Sc. II. 148. 149 (2).
S. Giuliano, Sc. II. 200.
Jesuitenkirche, M. II. 262.
S. Maria Formosa, M. II. 259.
S. Maria de' Frari, M. II. 176. 263; Sc. II. 148 (2). 445.
S. Maria della Salute, M. II. 271.
Kirche del Redentore, A. II. 120; M. II. 176.
S. Salvatore, M. II. 178 265; Sc. II. 200.
S. Sebastiano, M. II. 272.
S. Zaccaria, M. II. 176.
Scuola di S. Marco, A. II. 109; M. II. 148. 149.
Scuola di S. Rocco, A. II. 109; M. II. 271.
Akademie, A. II. 120; M. II. 174. 175. 176 (2). 178 (3). 262. 265. 271. 273.
Dogenpalast, A. II. 51. 110; M. II. 271. 273; Sc. I. 188. II. 80. 148. 198.
Bibliothek di S. Marco, A. II. 116; M. II. 310.
Fabbriche, nuove, A. II. 118.
Procurazie nuove, A. II. 117.
Zecca, A. II. 118.
Cà Doro, A. II. 51.
Pal. Corner, A. II. 118.
Pal. Foscari, A. II. 51.
Pal. Giovanelli, M. II. 259.
Pal. Grimani, A. II. 118.
Pal. Manfrin, M. II. 262.
Pal. Pesaro, A. II. 122.
Pal. Pisani, A. II. 51.
Pal. Vendramin Calergi, A. II. 109.
Marcusplatz, Sc. II. 150.
Reiterstatue Colleoni's, Sc. II. 146.
Venere.
S. Giovanni. M. I. 414.

Vercelli.
S. Cristoforo, M. II. 212.
S. Bernardino, M. II. 212.
S. Caterina, M. II. 212.
S. Giuliano, M. II. 212.
Verona.
Cap. Pellegrini, A. II. 118.
S. Fermo, M. II. 215.
Mad. di Campagna, A. II. 118.
S. Maria antica, Sc. II. 80.
S. Zeno, A. I. 367; Sc. I. 407; M. II. 170.
Pal. del Consiglio, A. II. 111.
Pal. Bevilacqua, A. II. 118.
Pal. Canossa, A. II. 118.
Pal. Pompei, A. II. 118.
Stadtthore, A. II. 118.
Versailles.
Schloss, A. II. 128; M. II. 463.
Museum, Sc. II. 376.
Veruela.
Abteikirche, A. I. 386.
Vézelay.
Kirche, Sc. I. 396.
Viborg.
Dom, A. I. 377.
Vicenza.
Kirche S. Corona, M. II. 180.
Kirche Monte Berico, M. II. 180. 273.
Museum, M. II. 180.
Basilika, A. II. 120.
Paläste, A. II. 120.
Theatro olimpico, A. II. 120.
Vilbel.
Mosaik, M. I. 249.
Villeneuve (bei Avignon).
Hospital, M. II. 369.
Vincennes.
Schlosskapelle, M. II. 369.
Volkach.
Wallfahrtskapelle, Sc. II. 285.
Volterra.
Stadtthor, A. I. 208.
Vreden.
Pfarrkirche, Sc. II. 278.
Vreta.
Cisterzienserkirche, A. I. 379.
Vulci.
Cucumella, A. I. 206.
Etruskische Gräber, A. I. 207.

W.

Walls.
Kirche, A. I. 382.
Warka.
Palastbau, A. I. 38.
Warnhem.
Cisterzienserkirche, A. I. 379.
Wartburg.
Schloss, A. I. 341; M. II. 457.
Warwick.
Kirche, Sc. II. 298.
Washington.
Kapitol, Sc. II. 452.
Wechselburg.
Kirche, Sc. I. 395. II. 60.
Weilheim.
Kirche, M. II. 331.
Weimar.
Stadtkirche, M. II. 368.
Residenzschloss, M. II. 455
Grossherzogl. Sammlung, M. II. 205. 453. 455. 457. 462.
Schiller- u. Goethedenkmal, Sc. II. 448.
Reiterbild Karl Augusts, Sc. II. 448.
Weissenbach.
Kirche, Sc. II. 277.
Weissenburg.
Stiftskirche, A. II. 29.
Wells.
Kathedrale, A. II. 37. 39; Sc. II. 64.
Kapitelhaus, A. II. 43.
Weng.
Klosterkirche, A. I. 378.
Wernigerode.
Rathhaus, A. II. 36.
Wertheim.
Kirche, Sc. II. 281. 286.
Westeräs.
Dom, A. I. 379.
Westerwig.
Klosterkirche, A. I. 378.
Wettingen.
Kloster M. II. 361.
Wien.
Stephansdom, A. I. 355. II. 26. 33.; Sc. II. 281. 285.
Altlerchenfelderkirche, A. II. 442; M. II. 455.
Augustinerkirche, Sc. II. 445.
Karl Borromäuskirche, A. II. 138.
Michaelskirche, A. I. 355.
Salvator-Kapelle, A. II. 130.
Votivkirche, A. II. 442.
Kirche der nichtunirten Griechen, A. II. 442.
Fünfhauser Kirche, A. II. 443.
Akademie, M. II. 320; A. II. 442.
Musikgebäude, A. II. 442.
Nationalbank, A. II. 442.
Chem. Laboratorium, A. II. 442.
Universität, A. II. 442.
Burg, A. II. 442. 443.
Hofmuseen, A. II. 442. 443.
Akadem. Gymnasium, A. II. 443.
Evangel. Gymnasium, A. II. 442.
Kunstakademie, II. 457.
Neues Rathhaus, A. II. 443.
Albertina, M. II. 352.
Ambraser Sammlung, M. II. 360; Sc. II. 197.
Antiken-Sammlung, Sc. I. 182. 194. 245. 304.
K. Schatzkammer, Sc. I. 301; M. II. 323.

Wien.
Belvedere, M. II. 72. 174. 226. 234. 243. 246. 255 (3). 256. 259 (2). 260. 262. 263. 266. 269. 309. 310. 320 (2). 324. 338. 346. 347. 348. 350. 358. 369. 388. 399. 400 (2). 401 (2). 404. 413. 434 (3).
Oesterr. Museum, A. II. 442.
Opernhaus, A. II. 442; M. II. 458.
Bibliothek, M. I. 299. II. 310.
Arsenal, A. II. 442; M. II. 461.
Palast des Prinzen Eugen, A. II. 137.
Palast des Todesco, A. II. 442; M. II. 461.
Palast des Erzherzogs Wilhelm, A. II. 442.
Palast des Erzherzogs Victor, A. II. 442.
Theseustempel, Sc. II. 445.
Neuer Markt, Brunnen, Sc. II. 377.
Reichstagshaus, A. II. 442.
Hofburgtheater A. II. 442. 443.
Stadttheater, Vorhang, M. II. 458.
Tegethoffdenkmal Sc. II. 449.
Justizpalast, A. II. 443.
Monument Erzherz. Karls, Sc. II. 449.
Monument des Prinzen Eugen, Sc. II. 449.
Beethovendenkmal, Sc. II. 449.
Monument der Kaiserin Maria Theresia, Sc. II. 449.
Schubertdenkmal, Sc. II. 449.
Schillerstandbild Sc. II. 448.
Galerie Liechtenstein, M. II. 400. 401. 408.
Galerie Schönborn, M. II. 410.
Bei Herrn Artaria, M. II. 318.
Bei Herrn Th. Graf, M. I. 199.
Wiener Neustadt.
Arsenal, A. II. 130.
Wienhausen.
Klosterkirche, M. II. 68.
Wimpfen i. Th.
Stiftskirche, A. II. 14. 24. 29.
Winchester.
Kathedrale, A. I. 376. II. 41.
Windisch-Matrei.
Nikolauskirche, M. I. 407.
Windsor.
Schloss, M. II. 319. 358. 360. 401. 404. 431; Sc. II. 197.
Wisby.
Dom St. Marien, A. I. 381.
H. Geistkirche, A. I. 382.
St. Katharina, A. II. 44.
St. Lars, A. I. 382.
Wismar.
Marienkirche, A. II. 36.
Fürstenhof, A. II. 132.
Wittenberg.
Schlosskirche, Sc. II. 290 (2). 291.
Stadtkirche, Sc. II. 286; M. II. 368.
Denkmal Luthers, Sc. II. 446.
„ Melanchthons, Sc. II. 447.
Wolfenbüttel.
Marienkirche, A. II. 137.
St. Wolfgang.
Klosterkirche, Sc. II. 277; M. II. 338.
Worcester.
Kathedrale, A. I. 376. II. 37. 39.
Wörlitz.
Gothisches Haus, M. II. 361.
Worms.
Dom, A. I. 348.
Lutherdenkmal, Sc. II. 448. 449.
Würzburg.
Dom, A. I. 346; Sc. II. 285. 377.
Frauenkirche, Sc. II. 285.
Neumünsterkirche, Sc. II. 285.
Universitätskirche, A. II. 137.
Schloss, A. II. 139.

X.

Xanten.
Stiftskirche, M. II. 324; Sc. II. 277.
Xanthos.
Grabdenkmale, A. I. 70. 72.
Grabmal des Harpagos (auch Nereïden-Denkmal genannt), A. I. 72; Sc. I. 146.
Xochicalco.
Teocalli, A. I. 11.

Y.

Yasili-Kaya.
Felsenheiligtum, Sc. I. 74.
York.
Kapitelhaus, A. II. 44.
Kathedrale, A. II. 41; M. II. 70.
Ypern.
Halle der Tuchmacher (jetzt Rathhaus), A. II. 23.

Z.

Zamora.
Kathedrale, A. I. 385.
Magdalenenkirche, A. I. 385.
Zürich.
Grossmünster, A. I. 354. Kreuzgang A. I. 354.
Polytechnikum, A. II. 443.
Sammlung der Antiquar. Gesellschaft, Sc. I. 6. 8. 252.
Stadtbibliothek, Sc. I. 298. II. 445; M. II. 354.
Zütphen.
Walburgiskirche, A. II. 23.
Zug.
Oswaldkirche, A. II. 29.
Zwetl.
Abteikirche, A. I. 356.
Zwickau.
Marienkirche, M. II. 340; Sc. II. 278.
Zwingenberg.
Burgkapelle, M. II. 68.
Zwolle.
St. Michael, A. II. 23.

Bayerische Staatsbibliothek

Im Verlage von **Paul Neff** in **Stuttgart** ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Unentbehrlicher

Bilderatlas zur Kunstgeschichte:

DENKMÄLER DER KUNST

Zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges
von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart.



Bearbeitet von

Prof. Dr. W. Lübke und **Prof. Dr. C. v. Lützow.**

Sechste, revidirte und bis auf die Gegenwart fortgeführte Auflage.

Klassiker-Ausgabe.

203 Tafeln (darunter 7 Farbentafeln) mit circa 2500 Darstellungen aus allen Kunstepochen.

Broschirt Mk. 36. —. Eleg. gebd. Mk. 46. —.

Pracht-Ausgabe.

203 Tafeln (darunter 7 Farbentafeln und 10 Ergänzungstafeln in Lithographie) mit circa 2500 Darstellungen aus allen Kunstepochen.

Broschirt Mk. 72. —. Eleg. gebd. Mk. 85. —.

Früherer Preis 160 Mark.

Seit einem Menschenalter haben sich die „Denkmäler der Kunst" als das beste und gediegenste Hilfsmittel zur Kunstgeschichte bewährt. Damit auch diese neue Ausgabe des berühmten Kunstatlas den Anforderungen der Zeit in jeder Beziehung entspreche, galt es, von den immer ergiebigeren Forschungen und Ausgrabungen

der letzten Jahre gebührende Notiz zu nehmen. Die beiden hervorragenden Kunstgelehrten, **Lübke** und **Lützow,** haben es unternommen, wie den früheren, so auch dieser sechsten Auflage ihre ganze Aufmerksamkeit zuzuwenden, um das Werk in jeder Hinsicht auf der Höhe der Zeit zu erhalten. Es wurde nicht nur eine genaue Durchsicht der vorhandenen Tafeln und des Textes vorgenommen, sondern es wurden dem Atlas

zehn neue Tafeln eingefügt, welche die Kunst des Alterthums, sowie die der neueren und neuesten Zeit durch eine stattliche Anzahl von wichtigen Denkmälern repräsentiren.

Ausser der Architektur des alten Aegyptens wurde namentlich die vorderasiatische Kunst des Alterthums, dann das durch Schliemann's überraschende Funde glänzend beleuchtete älteste Griechenland, ferner die hellenische Plastik der Entwickelungsepoche, der Blüthezeit und des alexandrinischen Zeitalters, den grossen Entdeckungen der letzten Dezennien entsprechend reicher und besser illustrirt. Eine nicht minder ausgiebige Vermehrung kam der italienischen Kunst des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts zu statten; die Bildwerke des Quattrocento und manche bisher nicht vertretenen Malerschulen der Hochrenaissance sind jetzt in aller nur wünschenswerthen Vollständigkeit vertreten. Zwei weitere Tafeln führen dem Beschauer die neuerdings mit lebhaftem Interesse studirten Baudenkmäler der nordischen Renaissance, sowie des Barock- und Rococostiles, in einer grösseren Fülle von Beispielen vor, als sie früher geboten waren. Die beiden letzten Tafeln endlich gelten der Malerei der Gegenwart in ihren verschiedenen Schulen und Richtungen.

Durch ein neues billigeres Herstellungsverfahren ist die Verlagsbuchhandlung in der Lage, in gediegenster Ausstattung **eine Ausgabe à M. 36. — resp. à M. 72. —, statt wie früher à M. 160. —,** zu liefern, wodurch das Werk den weitesten Kreisen zugänglich gemacht ist.

Stimmen der Presse:

— Ein ganzes Menschenalter hindurch behauptet das obige, von den ersten Kunstgelehrten in stets neu revidierten und ergänzten Auflagen herausgegebene Werk, **als vorzüglichstes Lehrmittel der Kunstgeschichte** die bewährte Stellung, die ihm als **bestgeordnetem Denkmälerwerk der allgemeinen Kunstgeschichte** zuerkannt ist. Der echt historische gerechte und klare Geist, welcher diesem, wie allen Werken seines Begründers, des hochberühmten **Franz Kugler,** eigen war, leuchtet noch heute dem Beschauer aus der Anlage dieser Bildersammlung entgegen und erklärt sich hieraus, sowie aus der künstlerischen Darstellung und Ausstattung dessen ganz einzig dastehender, andauernder Ruf und Erfolg. Im Sinne des Begründers wurden denn auch, vornehmlich von den Herren Professoren **Lübke** und **Lützow,** die nöthigen Ergänzungen und Verbesserungen überwacht und reihen sich jetzt in der neuesten Ausgabe dem ergänzten Denkmälerschatze der Vergangenheit, weitere reichste Darstellungen aus dem Kunstleben der Gegenwart an. Die Anschaffung wird jedem Kunstfreunde, besonders Architekten, Bildhauern, Malern, Lehrern an Gymnasien Real-, Zeichen- und polytechnischen Schulen, Bauhandwerkern, Studirenden, Geistlichen etc. durch niedrigsten Preis bei elegantester Ausstattung in denkbarst erleichterter Weise ermöglicht.

Auf 196 Querfoliotafeln und 7 Tafeln in Farbendruck finden sich circa 2500 Darstellungen der namhaftesten Werke aus Architektur, Sculptur und Malerei aller Kunstepochen. Dieselben geben **alle für das Studium der Kunstgeschichte wichtigen Schöpfungen** treu und künstlerisch wieder. Diese erstaunliche Fülle von Lehrstoff, welche durch weise Ausnutzung des Raums und wohlüberdachte Auswahl möglich wurde, ist deshalb sowohl für den eigenen Unterricht wie für die Unterhaltung und rasche Orientirung eine fast unerschöpfliche Quelle.

Lübke, Wilhelm / Semrau, Max / Haack, Friedrich

Grundriss der Kunstgeschichte zwei Bände

Bd.: 2

Stuttgart 1892

Art. 470 v-1/2#2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083743-2